كتاب العربي ٦٢

AL ARABI

د. جابر عصفور

غواية التراث



إهـــــــداء2005

الدكتور/ خالد عزب

الإسكندرية

د. جابر عصفور

غواية التراث



رئيس التحرير

د. سليمان العسكري

كتاب العربي
٦٢

سلسلة فصلية تقدم مجموعة من المقالات
والموضوعات لكاتب واحد
أو موضوعا واحداً تتناوله عدة أقلام.

عنوان الكتاب: غواية التراث
المؤلف: د. جابر عصفور
الناشر: وزارة الاعلام - مجلة «العربي»

الطبعة الأولى:١٥ أكتوبر ٢٠٠٥

رقم الإيداع في مكتبة الكويت الوطنية:

Depository Number: 2005/00253

ردمك: ٨ - ٢٦- ٣٨ - ٩٩٩٠٦ ISBN: 99906-38-26-8

العنوان: ص.ب: ٧٤٨ الصفاة -
الكويت - الرمز البريدي: ١٣٠٠٨
برج الإنماء - شارع عبدالله المبارك - المرقاب

Al -Arabi Book, 62 th
The Passion about Heritage
15 October 2005
Publisher: Ministry of Information - AL-Arabi Magazine.

E. mail: arabimag@arabimag . net

الرسوم الداخلية: حلمي التوني
تصميم الكتاب: أشرف أبو اليزيد

غـوايــة الـتــراث



غـوايــة الـتـراث

أغوانى طه حسين - ولا يزال - بقراءة التراث الأدبى من منظور الزمن الذى أعيش فيه، والذى يتجاوب مع الأصيل من التراث لأنه ينطوى على القيمة الإنسانية التى تصلنا به، وتصله بنا. وقد تعلمنا من طه حسين أن القصيدة الأصيلة تغوص فى عصرها، وتلامس الجذر الإنسانى فيه، فتلامس الجذر الإنسانى فى أعماقنا، مهما تباعدت المسافات الزمنية والمكانية بيننا وبينها.

ولذلك يظل امرؤ القيس معاصرا لنا، خصوصا فى الدائرة الإنسانية التى تجعل من أشواقه أشواقنا. وينطبق الأمر نفسه على طرفة بن العبد الذى واجه معضلة المصير التى لا نزال نواجهها، ولا نزال نرى أصداء ما فى داخلنا عنها، وعن غيرها من المعضلات، فى التراث الأدبى الذى ننطوى عليه فى جوانحنا، وذلك لأننا نشأنا عليه وتربينا على التأثر به.

وأعترف أننى تلميذ صغير فى مدرسة طه حسين التى لا يخلو واحد من المنتسبين إليها من غواية التراث الأدبى التي اقتحمته ولازمته، فانغوى بهذا التراث، قراءة ودرسا، شرحا وتأويلا، تعميما وتخصيصا. ولكنى بقدر ما تعلمت من طه حسين، وتأثرت به، تعلمت من تلاميذه الذين تتلمذت عليهم بشكل مباشر أو غير مباشر، ابتداء من شوقى ضيف ويوسف خليف وعبدالعزيز الأهوانى وسهير القلماوى ومحمد النويهى، مرورا بمصطفى ناصف ولطفى عبدالبديع وعبدالحميد يونس، وانتهاء بصلاح عبدالصبور وفاروق خورشيد وعز الدين إسماعيل.

وليس لهؤلاء جميعا المكانة نفسها عندما أنظر إلى تأثيرهم من منظور محبة الشعر القديم، فلبعضهم ما ليس لغيره فى هذا المجال أو ذاك، خصوصا إذا اتسعت الدائرة، وجاوزت الشعر القديم إلى التراث الأدبى بوجه عام، فالحق أن قراءة الشعر القديم لا تنفصل عن النثر، خصوصا فى مجالات التفاعل والتنافس، أو مجالات التميز والخصوصية.

ولا أزال أجد متعة خاصة فى قراءة مصطفى ناصف للشعر القديم بعامة والجاهلى بخاصة، وأراه أكثر تلامذة طه حسين تحديثا لآليات القراءة وتقنياتها. ولذلك تمتعنى حدوسه النقدية المضيئة، وتعجبنى قدراته التأويلية التى تكشف عتمات النصوص القديمة وتضيئها بالبصيرة النافذة والتحليل القادر على اكتشاف العناصر التكوينية، وإدراك العلاقات بين هذه العناصر فى عملية التفسير التى تفضى

إلى التقييم. ولا أزال أجد قراءة مصطفى ناصف أكثر عمقا وتأثيرا من قراءة محمد النويهى - تلميذ طه حسين الآخر - الذى قدم محاولته الخاصة فى كتاب ضخم الحجم بعنوان «الشعر الجاهلى: منهج فى دراسته وتقويمه». وبالرغم من إعجابى بمحاولته التأنى إزاء النصوص المهمشة، والاستماع إلى صوتها الفريد فى قراءة فاحصة، فإننى نفرت من استخدامه العامية فى شرح بعض القصائد الجاهلية، مؤكدا أن لغة الشعر الجاهلى ليست لغة كلاسيكية، وأنها لغة واقعية حية، وهذا حق. لكن أن نشرح هذه اللغة بعامية، يصل بها الأمر إلى محاكاة مشاجرة متخيلة بين زوجين فى قصيدة الجميح:

امست أُمامةُ صمتا ما تكلمنا مجنونة؟ أم أحشت أهل خرُوب

أو يندفع الناقد فى خواطره المرسلة، حين يوقفه أحد أبيات زهير لطرافته، ويدفعه إلى تذكر تجربته الشخصية فى تعلم ركوب «البسكليت» فهذا كثير على تلميذ طه حسين الذى أهدى إليه كتابه فى اعتراف العارف بفضل أستاذه الذى أغواه بمحبة الشعر القديم.

وقد كان صلاح عبد الصبور - رحمه الله - أصغر التلامذة الذين أغواهم طه حسين بمحبة الشعر القديم، فوقع فى الغواية التى دفعته إلى كتابة «قراءة جديدة لشعرنا القديم». والكتاب صغير الحجم، لكنه لا يخلو من اللمحات الثاقبة التى تتحول إلى إضاءات كاشفة لبعض مدارات هذا الشعر. ومقدمة الكتاب لا تخلو من تواضع صلاح عبد الصبور الذى يعرف أن غايته هى إنارة طريق التراث لقارئ، يصعب عليه أن يحب عباب بحره المتلاطم، فيصرفه ما يراه على البعد من موجه وأنوائه، فيصنع صلاح لهذا القارئ مركبا متواضعا، يستطيع أن يبحر عليه، لا لكى يصل إلى بر الأمان، وإنما ليستمتع بالرحلة نفسها فى بحر يغوى كل من يقترب منه بالارتحال الأبدى فيه. ويعرف صلاح عبد الصبور أن للتراث الشعرى سيطرة لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر العظيم، فالشعراء الأوساط يخضعون لهذا التراث خضوعا شبه مطلق، فإذا أراد أحدهم أن يصف اختار التشبيه

الجاهز الذى درج عليه الأقدمون، وإذا أراد أن يمجد إنسانا اختار الأوصاف المتواترة التى وردت فى محفوظه من الشعر، وحتى اللغة، عندئذ، تفقد فرديتها وأصالتها وتصبح لغة عامة، لا يتميز بها شاعر عن شاعر.

ويسهل على صلاح عبد الصبور - إزاء هذا التمييز - أن يبرز الشعر الذى تتميز فيه التجربة الشخصية، ويتجاوز صاحبه التراث الذى نشأ عليه، فلا يأوى إلى ظله، بل يخرج إلى باحة التجربة الواسعة، ويحس إحساسا عميقا بسيطرته على اللغة، بل على الشعر. وهذا هو الشاعر الذى يمتلك التراث والذى يختاره صلاح عبد الصبور، قرينا و رفيقا وشبيها. ويبدأ صلاح عبد الصبور رحلته بين الشعراء القدامى الذين جعلهم أشباها وأخدانا وأسلافا فى ذوقه الشعرى وإبداعه الأبولونى. والنتيجة عملية تصفية لافتة، تستبعد الشعراء الاتباعيين والمتوسطين، وتختار الشعراء الكبار، ذوى الحدوس الباهرة واللفتات الإنسانية العميقة.

ولسوء الحظ، كان صلاح عبد الصبور يكتب مختاراته وقراءاته فى الزاوية الأسبوعية المخصصة له فى جريدة الأهرام، مضغوطا بقيود الوظيفة وأعبائها الثقيلة، الأمر الذى لم يتح له من الفراغ والجهد ما يحقق به أحلام «السندباد» الذى تحوّل إلى قناع شعرى له، خصوصا فى خصال الارتحال الدائم الذى يجد المتعة فى الرحلة ذاتها، وفى الحركة التى تجعله يصف قناعه بقوله: والسندباد كالإعصار إن يهدأ يمت. وقد عرفت صلاح عبد الصبور، رحمة الله عليه، وجمعت بيننا مجالس كثيرة، كان يدهشنا فيها بمحفوظه الغزير من عيون الشعر العربى وتعليقاته الكاشفة على ما يختاره من بين المحفوظ، فكان بثقافته المحدثة، وقراءاته فى العقلانيين من شعراء الحداثة الأوربية، إضافة لها طعمها ومذاقها المتميز على امتداد الطريق الذى راده أستاذه طه حسين.

وأتصور أن صلاح عبد الصبور هو آخر المتذوقين العظام لتراثنا

الشعرى فى مدرسة طه حسين. وهى المدرسة التى لا تزال غالبة بمعنى أو غيره على الجيد من المشهد الثقافى المصرى. ولكن هذا المشهد ليس هو المشهد الوحيد لحسن الحظ، فهناك ما يوازيه فى العراق وسوريا، ولبنان، حيث التقاليد التى سعى إلى صنعها أفذاذ من مثل على جواد الطاهر أو إحسان عباس أو إحسان النص أو غيرهم من الذين أصابتهم غواية التراث، وحاول كل منهم أن يكشف عن بعض الغواية التى انطوى عليها كى ينغوى بها قرّاؤه فى دوائرهم الصغرى والكبرى.

ومن الملاحظ - فى هذا الإطار - أن كل حركة نقدية أو أدبية جديدة كانت تعود إلى التراث الشعرى بوجه عام، والجاهلى بوجه خاص، كى تخضعه إلى تقنيات قراءاتها الجديدة وآلياتها التفسيرية الموازية، وذلك ابتداء من زمن الإحياء الذى راده محمود سامى البارودى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلى زمن الحداثة التى رادها - وأصبح علما عليها - أدونيس (على أحمد سعيد) فى النصف الأول من القرن العشرين. وفى كل مرة، كانت تتكرر المحاولة التجديدية لرؤية الشعر القديم بعدسات الحركة الجديدة ومراياها واصطلاحاتها فى الوقت نفسه.

ولذلك انتقلنا من التركيز على المغزى الأخلاقى والجزالة اللغوية، فى مختارات الإحياء التى سعت إلى بعث الماضى الشعرى فى عصور ازدهاره، إلى التركيز على وجدان الفرد المتوقد الذى يصنع العالم على عينه مع الحركة الرومانسية الموازية لنظرية التعبير نقديا. وانتقلنا من التعبير الفردى إلى ما يجاوزه، فى النظريات الموضوعية والحداثية، حيث ينفتح السبيل إلى اكتشاف العلاقات التكوينية، والتوازيات الرمزية، والمواقف أو النماذج الإنسانية المتجددة التى تغدو أقنعة للحاضر، ودلالة عليه.

وإضاءة قراءة صلاح عبد الصبور تمضى فى هذا الاتجاه، خصوصا حين ينتقل صاحبها بين موضوعات تبرز المتميزين الذين

يتوترون ما بين الرفض الصامت والتمرد المعلن، أو يندفعون إلى أفق التفلسف، ابتداء من طرفة وانتهاء بأبى العلاء المعرى. ولا يغفل صلاح عن حوار الشعراء مع الكون والكائنات، خاتما كتابه بمثال الجمال الذى هواه الشاعر العربى، والذى تذكرّ فيه المرأة صلاح عبد الصبور بلوحات الفنان روبنز، حيث يتوقد اللحم البشرى فخورا ببياضه، معتزا بامتلائه ونضارته. ولا ينسى صلاح أن يختم كتابه بملاحظات دالة، منها أن الرمز معدوم فى الشعر العربى، وهى ملاحظة لا تنطبق إلا على الدوائر المحدودة التى تحركت فيها عينا صلاح عبد الصبور واختياراته، مغفلة دوائر مغايرة تمتلئ بالرمز ولوازمه وبخاصة دوائر الشعر الصوفى.

ولا أجد ما يلفت الانتباه بين الشعراء المعاصرين، أمثال صلاح عبد الصبور، فى مدى إعادة قراءة التراث الأدبى سوى ما قام به على أحمد سعيد (أدونيس) من جهد لا نظير له، فى شموله وسعة أفقه وجذرية رؤيته على السواء. وقد كان أدونيس - على النقيض من صلاح عبد الصبور - متفرغا لسنوات عديدة، خصصها لقراءة التراث الأدبى والارتحال بين أقاليمه وأقطاره، والغوص فى كل نصوصه الشعرية والنثرية إلى الدرجة التى جعلته يصدر «ديوان الشعر العربى» بمجلداته العديدة التى لا يوازيها فى الأهمية أو الحجم إلا مختارات البارودى التى صدرت فى أوائل القرن الماضى. وقد شرع فى اختيار ديوان للنثر العربى نشر عددا من فصوله فى مجلة «أدب» البيروتية التى سرعان ما توقفت، لكن ما نشرته من مختارات أدونيس النثرية كان يرهص بعمل لا يقل أهمية عن «ديوان الشعر العربى» الذى يمكن أن نعده - بالمقياس القديم - قطعة من عقل صاحبه، ودليلا على مبادئه وقيمه الإبداعية. ومن هذه الزاوية، فإن أدونيس مثل صلاح عبد الصبور شاعر كبير، وهو مثل قرينه الذى كان يريد أن يرى الجمال فى النظام - يبحث عن أشباهه ونظائره وأسلافه، ومن ثم يختار على أساس من القيمة الجمالية التى تنطوى عليها رؤياه الإبداعية للعالم.

وبالقطع، فإن المسافة جد بعيدة بين ما كتبه طه حسين عن الشعر الجاهلى فى الثلاثينيات، داعيا إلى قراءة هذا الشعر ضمن تراثه الأدبى والاستمتاع به، مستغلا تفسيره فى إبراز شخصيته الطاغية، وما كتبه أدونيس عن الشعر نفسه فى الستينيات، أى بعد ثلاثة قرون. هذه المسافة هى المدى الذى قطعته الغوايات المتعددة التى تمثلت فيها قراءات التراث المتعددة، خصوصا فى محطاتها الأساسية التى لا يبقى من الذاكرة - فى تتابعها - سوى المحطات الكبرى التى تنطوى على إضافات جذرية. وما بين البداية الجذرية الأولى التى يمثلها طه حسين، تحديا لشروط الضرورة فى عصره، والبداية الجذرية الأخيرة التى يمثلها أدونيس، فى تحديه شروط ضرورة موازية ومغايرة، يتكرر فعل الابتداء من حيث هو فعل كشف عما يظل فى حاجة إلى الكشف. وإذا كانت محطات فرعية كثيرة، ومتفاوتة القيمة والمغزى، تقع ما بين البدايتين، فإن أغلب هذه المحطات تبدو إما أقرب إلى الابتداء الأول أو الأخير، فتحسب عليه، وذلك فى المدى الأبعد، ومن منظور أكثر تعمقا فى بحثه عن العلامات الحاسمة. ولذلك يمكن أن نحسب قراءة النويهى ومصطفى ناصف وصلاح عبد الصبور على ابتداء طه حسين بوصفها - أى هذه القراءات - امتداده وتحولاته الصاعدة على متغيرات الإضافة الثقافية للمجرى نفسه، كما نحسب قراءة كمال أبى ديب للشعر الجاهلى فى كتابه «الرؤى المقنعة» الذى يحتاج إلى دراسة أكثر تفصيلا على ابتداء أدونيس، حتى لو أثقلت قراءة أبى ديب نفسها بأردية البنيوية وشعاراتها الزاعقة.

ولا أعرف أين أضع ما أسعى إلى القيام به من القراءة فى العلاقة بين الابتداء الأول والثانى، ولكن أحسبنى لا أزال أقرب إلى ابتداء طه حسين، لكن فى مجلى أكثر مغايرة، وأكثر تأثرا بمنتجات العصر الثقافية ومتغيراته المعرفية المتراكمة، ومن ثم أكثر اتساقا مع روح طه حسين المنهجية التى تؤثر الحرية على القيد، وتدعو إلى استقلال الدرس الأدبى بموضوعه ومنهجه، ولكن بما لا يجعلنى نقيضا

لأدونيس، أو مخالفا جذريا لمنظوره الحداثى الذى لا يزال يغوينى بفتنة حدوسه وتأويلاته، ولذلك أجمع ما بينه وطه حسين، وأخصص لكليهما مكانا عزيزا فى عقلى و وجدانى، مكانا يصل ما بين غواية الحب الأول الذى أكسبنى إياه طه حسين، وغواية النظرة المحدثة التى تعلمها جيلى من أدونيس، وذلك فى مساق التفاعل العقلى الذى لا يسعى إلى جمع وهمى - على طريقة الأب يانا روس - بين الإخوة الأعداء فى رواية كازنتازاكس الشهيرة، وإنما يهدف إلى تأكيد تبادل إمكانات التأثر والتأثير، داخل مسار متصل واحد، يمتد أفقيا ما بين قطبين أو زمنين أو رؤيتى عالم متوازيتين، لا تخلو كلتاهما من جذر الغواية نفسها. أقصد إلى الغواية التى لا أظننى سأتخلص منها، وأرجو أن أصيب بعدواها بعض من يقرأ مقالات هذا الكتاب.

جابر عصفور

مدينة أكتوبر، مساء الثلاثاء ١٩ يوليو ٢٠٠٥



النموذج الأصلى للشاعر(*)

هناك أكثر من صورة للشاعر فى تراثنا: صورة المادح الذى جعل من الشعر حانوتا يدور به على طالبى المديح، وهى الصورة الغالبة التى استمرت زمنا طويلا، نتيجة تعقد العلاقة بين الحاكمين والمحكومين؛ وصورة الشاعر اللاهى الذى يغنم من الحاضر لذاته دون أن يعبأ بشئ بعد هذه اللذات، احتجاجا على فساد حاضره السياسى الاجتماعى أو احتجاجا وجوديا على الموت،

وصورة الشاعر الصانع الذى يرى فى كمال إبداعه أو إحكام صنعته غاية مستقلة عن كل غاية، وصورة الشاعر الداعية الذى يوظف شعره فى خدمة اعتقاد أعم منه، بالمعنى الدينى أو السياسى أو الاجتماعى، على النحو الذى يضع المحتوى الاعتقادى فى صدارة النظم الذى يصوغه ذلك الشاعر لإيقاع التصديق بما يدعو إليه.

قد تغلب صورة من هذه الصور فى عصر دون عصر لأسباب يمكن تحديدها، وقد تتجاور أكثر من صورة فى عصر آخر لأسباب مغايرة. ولكن تظل كل هذه الصور بمنزلة نماذج متغيرة، لاحقة، متأخرة نسبيا بالقياس إلى النموذج الأصلى الأقدم الذى بدأ به الوعى بالشعر والشاعر عند العرب، وظل يعود إليه كل تفكير فى الشعر والشاعر فى متواليات تعدد الآراء، وتغير الاتجاهات، واختلاف العصور، وتجدد الوظائف.

هذا النموذج الأصلى هو نموذج الشاعر العارف بكل شئ، القادر على كل شئ. وهو نموذج مفارق، يتحدد بالمغايرة التى تمكنه من معرفة ما لا يعرفه الآخرون، ويمتلك القدرة التى يستطيع معها أن يغيِّر حركة المجموع ومواقف الفرد. والمعرفة والقدرة وجهان للدلالة التى ينطوى بها حضور هذا النموذج على المفارقة التى تجسدها علاقته بغيره، فهو ناء عن البشر العاديين بالمعرفة التى يجهلونها، والتى يستمد منها اسمه، منذ أن أطلقت اللغة العربية عليه اسم «الشاعر» لأنه يشعر (أى يعلم، ويعرف، ويفطن) بما لا يشعر به غيره ، وردّت جذر الدلالة اللغوية لكلمة «الشعر» إلى العلم والمعرفة والفطنة التى لا تتاح إلا للكائن المتفرد الذى يشعر بما لا يشعر به غيره أو يفطن أو يعلم.

هذا الشاعر النائى عن الآخرين لأنه يعلم ما لا يعلمون، قريب منهم بقدرته على أن يفعل ما لا يفعلون. وأول ذلك أثره فيهم، بما يبدعه من «شعر» ينقلهم من حال إلى حال، ومقام إلى مقام، وذلك فى فعل أشبه بأفعال السحر، فالقدرة العجيبة على إيقاع التأثير

فى الآخرين، والتلاعب بهم هى بعض الصفات السحرية التى ظلت ملازمة للنموذج الأصلى للشعر والشاعر، من قبل أن يقول نبينا الكريم ﷺ إن من البيان لسحرا، وإن من الشعر لحكما» (لحكمة فى روايات أخرى) ومن بعد أن قال أبو نواس إن الشعر «من عُقَد السحر».

هذه المفارقة التى يتأسس بها النموذج الأصلى، تراثيا، فى دلالته التى تفصله عن الآخرين وتدنيه منهم، تؤكد طبيعته المفارقة، وتجعل منه نموذجا كليا ينطوى على الأوجه المتعددة للكاهن والشامان والساحر والعراف والنبى والعالم والحكيم، ولكن على النحو الذى يَرُدّ كل هذه الأوجه إلى جذرها الذى يصل بين المعرفة والقدرة، فى دائرة الدلالة المتحررة التى تحرك فيها وبها هذا النموذج، تراثيا ورمزيا على السواء، والتى قاربت بينه والكائنات غير البشرية كالجن والشياطين، والأرواح الشريرة أو الخيرة، كما قاربت بينه وعناصر الطبيعة الفاعلة المقترنة بالخصب والنماء.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشيع الاعتقاد الذي يرد الشعر إلى نوع من الإلهام الذى يصل الشاعر بقوة علوية تنطق على لسانه، وأن يغدو لكل شاعر شيطانا أو رئيًا(١)، يلهمه الشعر، ويغويه على إنشاده، ويعينه حين يجبل عليه النظم، فيروى أبو زيد القرشى «قول الجن على ألسنة الشعراء». ويحدثنا الثعالبى (متابعا الجاحظ) عن الشياطين التى زعم الشعراء أنها تقول الشعر على أفواهها، ذاهبا إلى أن من كان شيطانه أمرد كان شعره أجود. ويحدثنا غير الثعالبى عن هبيد شيطان عبيد، وعتيبة تابع (جنى) امرئ القيس، وعنتر تابع طرفة، ومسحل شيطان الأعشى، ومدرك شيطان الكميت، وعمرو شيطان الفرزدق..إلخ. ويعابثنا بديع الزمان الهمذانى فى مقاماته، خصوصا المقامة الإبليسية التى يلقى فيها عيسى بن هشام إبليس الذى يحدثه عن قومه قائلا: «ما أحد من الشعراء إلا ومعه معين منا». وينقلنا ابن شهيد الأندلسى، بعد الهمذانى، إلى عالم

التوابع (الجن) والزوابع (الشياطين) بعد أن تراءى له تابعه زهير بن نمير من قبيلة أشجع فى الجن، وصحبه على فرس أدهم، فى جولة يلقى فيها توابع الشعراء والكتاب و زوابعهم. ومن قبل أن يقول حسان بن ثابت بيته:

وقافيةٍ مثل السِّنانِ رزينةٍ		تناولتُ من جوِّ السماء نزولها

كما نقرأ له:

ولى صاحبٌ من بنى الشَّيصبان		فحيناً أقول، و حيناً هوه

كما قرأنا لغيره:

إنىِّ و كل شاعر من البَشَر		شيطانُه أنثى و شيطانى ذَكَرْ

هذه العلاقة التى وصلت النموذج الأصلى للشاعر بالكائنات غير البشرية أو المساعدة لم يكن الهدف منها سوى تبرير القدرة المفارقة لهذا النموذج، وتغير طاقاته الإبداعية من حيث مصدرها الذى يجاوز قدرة أقرانه من البشر العاديين، وفى تأثيرها الذى يتسم بقدرته على تغيير حياة البشر ومصائرهم. وكما وصلت هذه العملية التفسيرية للقدرة المفارقة بين نموذج الشاعر الأصلى والكائنات غير البشرية المساعدة، على مستوى الوعى الأسطورى، فإن العملية نفسها وصلت القدرة المفارقة للنموذج نفسه بعناصر الطبيعة المقترنة بالخصب والنماء، فى جدلية التحول ما بين قطبى الوجود والعدم، و دورة الفصول، وتقلب عناصر الكون ما بين الميلاد والموت، والربيع والخريف، وذلك من منظور أوسع بكثير من كل ما أطلق عليه محمد عبدالمعين خان المذهب الحيوى والمذهب الطوطمى (فى كتابه القيم عن الأساطير العربية قبل الإسلام).

لقد كان النموذج الأصلى للشاعر، فى سياق هذا المنظور، عنصرا من عناصر الإخصاب والتجدد فى الطبيعة. وكان لإبداعه التأثير المشابه لتأثير هذه العناصر، من حيث القدرة على إيقاع التحول فى كل ما تمسه الكلمات أو تقع عليه القصائد، وذلك فى دلالة جعلت من القصيدة فعلا من أفعال الإخصاب الذى اتحد وفعل السحر فى

التأثير المفارق. هذا التأثير، بدوره، هو الذى وصل، فى النهاية، بين النموذج الأصلى للشاعر والعناصر السماوية المضيئة للكون، كالشمس والقمر، فى الدلالة التى تقوم على المفارقة نفسها، وذلك بالمعنى الذى أصبح معه نموذج الشاعر مجلى للمشبه به فى البيت القديم:

كالبدرِ أفرطَ فى العلوِّ وضوؤه   للعُصْبة السَّارين جدّ قريب(٢)

ووجه الشبه بين هذا «البدر» والدلالة التراثية للنموذج الأصلى للشاعر يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، فى رمزية الدلالة الكاشفة، حيث يغدو الشاعر شبيه «البدر» الذى يفرط فى العلو الذى يباعده عنا فى المكانة والرتبة والمعرفة والقدرة، والذى ضوؤه جد قريب منا، لا يفارق تأثيره الذى تهتدى به كل عصبة من السائرين. هذه الدلالة العربية القديمة غير بعيدة عن الدلالة الأقدم منها، فى الحضارة الرومانية القديمة التى نظرت إلى الشاعر بوصفه كاهنا يعلم الغيب (Vates) وينطقه بوساطة وحى إلهى، وذلك تأكيدا للأصل اليونانى الأقدم لنموذج الشاعر الذى كان ينطق المعرفة التى لا يعرفها سواه من البشر فى موحى دلفى. هذه الدلالة نفسها هى التى وصلت بين «الشاعر»، و«النبى» فى التراث السابق على الإسلام، ودفعت لغويا مثل أبى عمرو ابن العلاء إلى أن يقول: «كانت الشعراء عند العرب، فى الجاهلية، بمنزلة الأنبياء من الأمم». وهى الدلالة التى قد ترجع إلى جذور سامية أقدم، ظلت تتردد فى التراث العربى الباكر، خصوصا ما يروى عن كعب الأحبار من قوله «إنّا نجد قوما فى التوراة أناجيلهم فى صدورهم، تنطق ألسنتهم بالحكمة، وأظنهم الشعراء».

هذا النموذج هو الموازى الاجتماعى للبطريرك فى المجتمعات القديمة، أقصد إلى أن الشاعر كان المرآة الإبداعية التى تنعكس عليها، رمزيا، سلطة موازية لسلطة شيخ القبيلة أو السلطة العليا فى القبيلة التى كانت، بدورها، نموذجا لمجتمع مركزى يدور حول قطبه الأعلى، أو البطريرك الذى ترتد إليه -فى النهاية- خيوط

المصالح والعلاقات، بالمعنى الاجتماعى والسياسى والاعتقادى والإبداعى.

هذه الصفة البطريركية المحمّلة بلوازم مقاربة، اعتقادية أسطورية، كانت المبرر الأول الذى انطوت عليه الثقافة العربية القديمة فى الدفاع عن الشعر وتبرير وجود الشاعر. وهو مبرر لم يخل من معنى الأسطورة المرتبطة بصنعتى الخلق والتهديم، معنى السحر القادر على تغيير الأشياء والوقائع والاتجاهات، ومعنى المعرفة والتجدد على السواء. ولذلك كان وجود الشاعر في القبيلة، من زاوية إعلان ولادته شعريا وتكريسه إبداعيا، لحظة احتفالية من لحظات القبيلة. لحظة يفتتى بها الوجود الخلّاق الذى يؤكد تميز القبيلة عن غيرها، وذلك فى دلالة غير مفارقة للدلالة التى تضمنها ما رواه ابن رشيق فى كتابه «العمدة» من أن القبيلة من العرب:

«كانت إذا نبغ فيها شاعر أتتْ القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعن فى الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان لأنه حماية لأعراضهم، وذَبٌّ(٣) عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لايهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج».

ومن المؤكد أن اقتران فرحة ميلاد الشاعر بفرحة الأعراس التى يتباشر بها الرجال والولدان، فى كلمات ابن رشيق، تشير إلى ارتباط الشعر بالمعنى الأسطورى للولادة الجديدة، والخلق الدائم، وذلك فى الدائرة التى وصلت العرس البشرى لتزاوج الذكر والأنثى بأعراس الطبيعة الطبيعية والحيوانية، حيث تتجدد الطبيعة فى دورة الفصول، وتتجدد السلالة الحيوانية فى دورة الخصوبة، وتتجدد الطاقة الإبداعية فى دورة الشعر. وذلك هو السبب فى اقتران الفرحة بدلالة الولادة الثلاثية الأبعاد، فى كلمات ابن رشيق، حيث الإشارة واضحة إلى غلام يولد، وفرس ينتج (يولد)، وشاعر ينبغ (يتميز).

وأحسب أن البعد الجنسى الذى انطوت عليه الرمزية الأسطورية

للـــولادة الجـــديدة. فـــى هذا الســـياق، هو الذى وصل بين «فحولة» الـــشاعر و«فحـــولة» الحيوان وأنزل الشـــاعـر المُبــرَّز بين مـــن هم أدنى منه شـــعريا منزلـة «الفـحـل»(٤) بـين «الحقـــاق» (الإبل الصغيرة) وهـو نفسه الذى وصـل بين «القصـــيدة» و«المرأة» فـى رمزية المعنـى «المُفـتَرَع»(٥) للجـدة و«البكـارة». وذلك فـى الدلالة المتكررة التى ظلت تترجع، عبر القصائد، إلى أن لخصها بيت أبى تمام:

والشِّعر فَرْجٌ ليست خصيصته   طول الليالى إلا لمفترعه (٦)

مؤكدا أن الإسلام قلّص من حجم العنصر السحرى والأسطورى الذى انسرب فى هذا النموذج الأصلى للشاعر، ووضع فكرة «الإلهام» العلوى والأسطورى فى ضوء جديد، ومنع «شياطين» الشعراء من الانفلات العابث فى وادى عبقر، وميّز بين الشاعر الغاوى والشاعر المؤمن فى سورة الشعراء، ونقل معرفة الشاعر من مصدرها غير البشرى إلى مصدرها البشرى، وافتتح عهدا جديدا من علاقة الكلمة الشعرية بسلطة الدولة التى اتخذت -فيما بعد- اسم «الخلافة». وفى الوقت نفسه، أسهمت هذه الخلافة فى تغيير مجموعة من العناصر الملازمة للنموذج الأصلى للشاعر، عبر تحولاتها الاجتماعية وصراعاتها السياسية، وذلك على نحو راوح فى نموذج الشاعر بين صورتى «الداعية» و«النديم».

ولكن النموذج الأصلى للشاعر ظل باقيا على الرغم من ذلك كله، يتشبث به الشعراء لمواجهة هوان المكانة التى فرضتها عليهم دولة الخلافة - الإمارة - الطائفة. ويعود إليه كل الذين يدافعون عن جدوى الشعر ويؤكدون أهميته فى الحياة بالقياس إلى غيره من ضروب الإبداع التى أخذت تزاحمه، وأهمها أدب «الكُتَّاب» الذين صاروا، منذ العصر العباسى الأول، شعارا لعهود جديدة من التراتب الاجتماعى، عهود أصبح ما ينشئه فيها الكُتَّاب من «المنثور» سبيلا يفضى بهم إلى مقعد الوزارة وليس إلى مجلس الندامى.

ويبدو أن علينا إعادة النظر، أولا، من منظور التحولات الاجتماعية وسياقاتها المرتبطة بتصاعد سطوة الحكم الفردى وسلطته، فى العلاقة المتوترة التى وصلت أمثال أبى نواس وأبى تمام وابن الرومى والمتنبى والمعرى وغيرهم بممدوحيهم من الخلفاء والأمراء والقواد، والتى كانت وراء دفاعهم الحماسى عن قيمة الشعر ومكانته فى عالم بدا أنه يسلبه المكانة والقيمة. إن هذه العلاقة المتوترة هى التى دفعت أبا تمام، على سبيل المثال، إلى الموازنة بين عطايا ممدوحه وقيمة قصائده، وتفضيل الثانية على الأولى، بل مجاوزة ذلك إلى التحدث عن ممدوحيه بأبيات من مثل:

جَذبتُ نَداه غدوة السَّبْتِ جذبةً فخرَّ صريعًا بين أيْدى القصائدِ (٧)

وإذا كانت هذه العلاقة انتهت بأمثال أبى تمام إلى الموازنة بين وجود الممدوح ووجود قصائدهم التى تبقى بقاء الوحى «فى الصم(٨) الصلاب»، إذا استخدمنا لغة أبى تمام، فإنها هى التى قادت هؤلاء الشعراء وأمثالهم إلى تأكيد قيمة الشاعر فى عالم محبط، وصفه أبو نواس بأنه «زمان القرود». وإزاء هذا العالم، وفى مواجهته، كانت استعادة النموذج الأصلى للشاعر وسيلة دفاع وشعار مقاومة وعلامة وجود، وذلك منذ أن قال أبو تمام بيته الشهير:

ولولا خِلالٌ سنَّها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تؤتى المكارم (٩)

وهو بيت جسَّدت سياقاته المعنى الذى قصد إليه ابن الرومى في بيتيه:

أرى الشعر يُحيى المجدَ والبأسَ والندىَ تبقِّيه أرواح له عطرات
وما المجدُ لولا الشعر إلا معاهدٌ وما النَّاسُ إلا أعظمٌ نخراتُ(١٠)

ولكن تعقيدات التحولات الاجتماعية السياسية وسلبياتها المتدافعة مع تصاعد الدولة الاستبدادية (أوتوقراطيا وثيوقراطيا) لم تكن هى الخطر الوحيد الذى كان يهبط بالشاعر من مكانته الاجتماعية، وينحدر به عن فضاء النموذج الأصلى للشاعر فى تراثه،

ويدنيه فى المقابل من الصورة الشائهة التى وصفها بعضهم بقوله:

الكلبُ والشاعرُ فى حالةٍ ... يا ليت أنِّى لم أكن شاعرًا
أما تراه باسطًا كفَّه ... يَستطعمُ الواردَ والصادرا

(*) مجلة العربى، ابريل ١٩٩٤ .
(١) الرئى : الجنِّى يراه الإنسان.
(٢) العصبة : الجماعة من الرجال والخيل والطير.
(٣) الذب عن الشىء : الدفاع عنه.
(٤) الفحل : الذكر القوى من كل حيوان.
(٥) فرَعَ : فرَعَ الجبل صَعَدَه، وفرَعَ القومَ : علاهم بالشرف أو الجمال، وفرَعَ رأسَه بالعصا : علاه بها وضربه.
(٦) الخصيصة : اللذة.
(٧) النَّدَى : الجود والفضل والخير.
(٨) الصُم: الأرض الغليظة، الصلبة، ذات الحجارة.
(٩) بغاة الندى : طالبو الجود والفضل والعطاء.
(١٠) الأعظم النخرات: العظام البالية المفتتة.



تحول النموذج الأصلى للشاعر (*)

انطوت تعقيدات التحولات الاجتماعية والسياسية التى بدأت منذ العصر الأموى على متغيرين أساسيين تخلخلت معهما العُمُد والأسس التى استندت إليها المكانة البطريركية القديمة الملازمة للنموذج الأصلى للشاعر. أول هذين المتغيرين التحول الذى انتقل ببنية السلطة من هيكل القبيلة إلى هيكل الدولة، وما صحب ذلك وتبعه من تغيرات اقتصادية واجتماعية وسياسية وديموجرافية وجيمورفولوجية على السواء.

وهى تغيرات انتقلت بالتراتب الاجتماعى القبلى البسيط إلى تراتب اجتماعى أكثر تعقدًا وتركيبا، خصوصا فى البعد المقترن بالتقاليد الجديدة التى استوعبت ميراث الإمبراطوريات القديمة وتصاعدت بها فى سلم السلطة واللياقة والأساليب والأعراف. وكان يوازى هذه التقاليد الجديدة تغير فى دور الشاعر الذى انتقل ، بدوره، من علاقات القبيلة إلى علاقات الدولة التى لم تفارق العلاقات القبلية القديمة تماما، ولكنها أخذت فى تأسيس علاقات جديدة مغايرة فى الوقت نفسه. هذا الانتقال أحَلَّ شاعر البلاط بأعرافه وطرائقه وتوجهاته الفنية والاجتماعية والسياسية المرتبطة بسلطة الدولة التى يقع على رأسها الخليفة الفرد (بحاجاته المزاجية واهتماماته الاجتماعية وميوله السياسية الخاصة) محل شاعر القبيلة المرتبط بوجدانها الجمعى من ناحية، وبسيد من ساداتها الذين يجسدون بسلوكهم هذا الوجدان الجمعى من ناحية ثانية.

وإذا كان ظهور شاعر البلاط يمثل صوت السلطة المركزية المهيمنة، فإن هذا الظهور ، فى هذا السياق، كان يعنى تقليص الحرية الإبداعية لهذا الشاعر فى مواجهة السلطة التى تحميه، وينطق باسمها، والتى نظرت إلى منزلته بوصفها منزلة تتراوح بين موضع النديم الذى يزخرف أمسيات المسامرة بما يُسَرِّى عن الهموم ، ويُجِمُّ الأنفس ببعض الباطل حتى تقوى على الحق، ومنزلة الداعية الذى يدافع عن السلطة التى ترعاه وتدفع له، وقد قالوا «إن اللهى تفتح اللها» (و اللهى الأولى من العطاء واللهاة الثانية من اللهاة وهى لحمة الحلق) كما قالوا «إن لسان الشاعر أرض لا تخرج الزهر حتى تستسلف المطر». وتفرض قواعد المنادمة التبذل الذى يبتعث الضحكة أو البسمة من الشفة المكرمة أو الفم المنزه لولى الأمر، خصوصا حين تصبح البسمة أو الضحكة مظهر رضاء ولى النعم على رعاياه الذين هم خَدَمُهُ . وتفرض قواعد الدعوة الدفاع عن هذا الولى ضد كل من يتعرض له بسوء. وذلك أمر يعنى تصعيده، من حيث هو رمز

الدولة، إلى المكانة التى تجاوز حد النهى، والتى يتوقف عندها الأبطال كلمى(١)، والتى تمثل فضائل العقل، الشجاعة والكرم والعفة، حتى لو لم يكن لهذا التمثيل أساس من الواقع.

وقد زاد من حدة المباينة بين ظاهر التمثيل الشعرى وواقع الأمر، على مستوى الدعاية، تصاعد الفساد السياسى الذى أقام الحكم على «الشوكة» المطلقة التى كانت تعنى القوة العارية لا العقيدة الهادية. وهذا وضع فرض على الشاعر أقنعة جديدة ، فى صراع المعتقدات، ودفع به إلى خوض معارك تخييلية بين القوى المتصارعة، حول الأحقية فى كراسى الخلافة، أو الجدارة بالإمارة أو الإمامة أو الولاية فتباعد به الحال عن نموذجه الأصلى الذى كان يجسد صوتا جمعيا متحدا، وانتقلت به صراعات الدولة إلى محرقة الأصوات المتباينة المتنافرة تخييلا أو تصديقا.

هكذا تخلخلت منزلة الشاعر القديم وفَارَقَ منزلة النبى، الشامان، عقل القبيلة الذى يُسمع قوله ويُصدَّقُ حكمه. قد يتذمر من هوان وضعه المنحدر ، أو يشتكى ، أو يهجو، رمزا أو صراحة، ولكنه لم يعد عقل القبيلة وروحها، بل الهامش الظل لحضور شمس الدولة - الخليفة - القائد- الأمير - الوالى . ولم يعد شمس الدولة ، بدوره، ينظر إلى الشاعر بوصفه العَالِم صاحب المعرفة بل التابع الهامشى المكانة، وذلك بعد أن استبدل بحضور الشاعر حضور الوزير- الكاتب الذى أخذ يُمثِّل العقل الناصح المشير ، صاحب الحيل ، أمير الدهاء، مدبر المكائد ، حَلاَّل المشكلات.

ولقد صاحب هذا التغيير الجذرى الأول تغيرٌ ثانٍ ، مرتبط بالتحولات الملازمة للتغير الذى انتقل بهيكل القبيلة إلى بنية الدولة، وذلك تغير جَسّده الانتقال من المجتمع القبلى إلى أفق المجتمع المدنى الذى يعنى، بدوره، فى هذا السياق ، أفق المدينة الكبرى بخصائصها المتعددة جغرافيا وبشريا واقتصاديا وصناعيا وثقافيا. وسواء كنا نتحدث عن «حاضرة» الخلافة المترامية الأطراف ، أو

حاضرة الولاية أو الإقليم ، فإن الأفق المدينى واحد ، من حيث تعقد العلاقات الاجتماعية وتغير أدوات الإنتاج، وتعدد الأصوات الفكرية والاتجاهات الثقافية الموازى لتعدد اللغات والأجناس والمعتقدات والمصالح والأهداف.

وإذا كان تعدد لغات الفكر والكلام هو الوجه الآخر لتعدد لغات الأجناس والثقافات والمصالح، فى مثل هذه الحواضر ، فإن تعدد رؤى العالم هو الوجه الآخر لتعدد أشكال الوعى الاجتماعى لعلاقات الإنتاج المرتبطة، بدورها، بتعدد أدوات الإنتاج وتغيرها على السواء، وذلك تعدد وتغير لم يصب أدوات الإنتاج المادى على المستوى الاقتصادى الصناعى وحده، بل جاوزه إلى أدوات الإنتاج الثقافى الفكرى وعلاقات المثاقفة فيه، حيث حلت الكتابة محل المشافهة، وجاءت معها بصناعة الأوراق والأحبار وغيرها من أدوات الكتابة الجديدة الملازمة، بدورها، لطوائف الوراقين والنُسّاخ. وفى هذا السياق، اتسعت ساحات المساجد لتعدد اتجاهات الفهم الاعتقادى والفكرى وتباين التفسيرات المذهبية، وانتشرت مجموعات معلمى الصبية، وتعددت أدوار طوائف الكتاب المثقفين العموميين، وكثرت مجموعات القُصّاص والمسجديين ، وقاعات الفتوى ، وساحات المناظرة، ومسامرات الأدباء، ومجالس الكتاب، وتجمعات المجادلين والدعاة والمكاسرين(٢)، و دواوين الإنشاء، وطوائف المترجمين.

وظهر نوع جديد من مستهلكى الثقافة، نوعٌ لا يكتفى بالتلقى الجمعى الشفاهى الذى كان يميز استهلاك الشعر من جمهوره قديما، بل جاوز ذلك إلى التلقى الفردى ، بواسطة القراءة التى اتسعت دائرتها باتساع قاعدة التعليم من ناحية، واتساع نشاط حوانيت الورّاقين والمكتبات العامة والخاصة من ناحية ثانية. باختصار، كان الحضور المتصاعد للمدينة يوازى الحضور المتصاعد لنزعة الكتابة فى مقابل الانحدار المقابل لنزعة المشافهة. وذلك تقابل ارتبط بتصاعد مركزية الدولة المترامية الأطراف، المعقّدة المصالح، المتعددة

المستويات والوظائف، على نحو اقترن فيه النمو المتزايد لما أُطلق عليه «صناعة الكتابة» بالنمو المتزايد لما أطلق عليه «الدواوين»، وهى صيغة جمع استوعبت ديوان الجيش، وديوان النفقات، وديوان بيت المال، وديوان الرسائل، وديوان البريد، والسكك والطرق، وديوان الخراج، وغير ذلك من الدواوين التى كان تكاثرها علامة على تأصُّل حضور «الدولة» وعلاقات المدينة.

هذا التأصل المتزايد للحضور المدينى كان يستبدل «صناعة الكتابة» بصناعة الخطابة شيئا فشيئا، ويستبدل بالوعى الشفاهى الوعى الكتابى، ويستبدل بمركزية الشاعر (صوت القبيلة ورمزها البدوى الصحراوى المتحد) مركزية الكاتب (صوت المدينة ورمزها الحضرى المتعدد). وأكّد من أهمية الوعى الكتابى حتمية وجوده فى علاقات مثاقفة متغايرة الخواص، جَسّدت وانطوت على الصراع الدائر بين الأجهزة الإيديولوجية للدولة المركزية، والإيديولوجيات الهامشية المضادة، وذلك فى كل المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والأدبية والفنية.

ومن اللافت للانتباه، فى هذا السياق ، اتساع المجالات الكتابية التى استبدلت بمحاجة النظم الشعرى ومناقضاته مناظرات الكُتَّاب ورسائلهم، جنبا إلى جنب تصاعد أشكال القص الرمزى التى انطوت على معارضة السلطة المركزية للدولة، فضلا عن أشكال القص الموازية الذى فرضته الحاجات الروحية والذهنية الجديدة للتجمعات والطوائف التى أبرزتها عمليات الحراك الاجتماعى فى المدن الكبرى التى أصبحت حواضر الخلافة الإسلامية الممتدة.

وتولت هذه الأشكال القصصية رسم صورة جديدة لقمة الدولة التى يتربع عليها «الخليفة» أو «الحاكم» الذى يمثل القوة المطلقة، والسلطة المادية العارية، ومثاله «دبشليم» فى كليلة ودمنة «وشهريار» ، أو حتى «الملك النعمان» فى ألف ليلة وليلة . ووضعت هذه الأشكال إلى جانب «الحاكم- الملك» «الوزير- الكاتب» (الناثر لا الشاعر) الذى يمثل العقل

أو الحكمة التى يجسدها «الحكيم بيدبا» فى كليلة ودمنة ، أو «شهرزاد» الصورة الأنثوية من بيدبا، وهى النموذج الجديد لمثقف الصفوة، الكاتب- الوزير ، فى العصر العباسى ، ذلك المثقف الذى تصفه الليالى عندما تصف شهرزاد بأنها «قد قرأت الكتب والمصنفات والحكمة وكتب الطبيعيات وحفظت الأشعار وطالعت الأخبار وعلمت أقوال الناس وكلام الحكماء والملوك ، عارفة لبيبة، حكيمة، أديبة، قد قرأت ودَرَتْ»

هذا النموذج الذى «قرأ ودرى»، والذى يتميز بتكوينه الكتابى الذى يعتمد على القراءة فى التحصيل، نموذج يجمع، فى تكوينه، بين علوم العرب القديمة وعلوم العجم المترجمة حديثًا، أو بين علوم العجم - الحكمة الجديدة (أو علوم الأوائل) المكتوبة التى تمثل «الدراية» وعلوم العرب المتوارثة التى تمثل «الرواية»، ويظهر التكوين الكتابى لهذا النموذج فى كيفية إنتاجه الأدبى الذى أخذ شكل الرسالة أو المقامة أو الكتاب أو القص المكتوب الذى لا يتم استقباله مشافهة بل قراءة. وتتجلى المكانة الاجتماعية لهذا النموذج الجديد للكاتب - الناثر فى قمة التراتب الخاص به، وفى ما أبدعه من كتابة نثرية قصصية، تصف حضوره إلى جوار «الملك - الحاكم»، بوصفه «الوزير - الحكيم»، وذلك فى المشهد المتكرر الذى أخذت الكتابة العربية تصوره منذ تأسس العصر العباسى. وهو المشهد الذى أدى إلى، بقدر ما قام على ، شعبية أمثال عبد الحميد الكاتب وسهل بن هارون والحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات. وهى شعبية ظلت قائمة حتى فى حالة تمرد أمثال هؤلاء على السلطان ، ضمنا فى الأغلب الأعم، كما حدث فى حالة ابن المقفع، أو بطش السلطان بهم، خوفا على مكانته أو استجابة إلى حركة المد فى صراع المجموعات الضاغطة فى قصره، كما حدث فى بطش الخلافة العباسية بعبد الحميد الكاتب وابن الزيات.

وما يؤكد الحضور الصاعد لنموذج الكاتب الذى «قرأ ودرى»، فى مقابل الشاعر الذى شعر و نظم، إحساس أنصار الشعر ودعاته

بالخطر من ناحية، وهجوم أنصار النموذج الصاعد للكاتب على نموذج الشاعر من ناحية ثانية، وذلك وضع ابتدأ تقاليد الدفاع عن الشعر، فى التراث العربى، من قبل أن يكتب المبرد، فى منتصف القرن الثالث للهجرة، رسالته المعروفة بعنوان «كتاب البلاغة» إجابة على رسالة وجهها إليه أحد أبناء الواثق- الخليفة العباسى ، سائلا فيها عن أى البلاغتين أبلغ: بلاغة الشعر أم بلاغة الخطب والكلام النثر. وسؤال أحد أبناء الخلفاء لأحد معلمى أولاد الخلفاء عن هذا الموضوع أمر له دلالته التى لابد من وضعها فى الحسبان، خصوصا فى ملاحظة أفول النموذج الأصلى للشاعر، أو على الأقل مكانته المتوترة فى مواجهة النموذج الجديد للناثر. وإجابة المبرد الملتبسة فى «كتاب البلاغة» دالة على موقفه المتوتر، من حيث هو لغوى درج على النظر إلى الشعر بوصفه ديوان العرب ونموذجها الأسمى، ولم يتح له من التكوين الثقافى الجديد ما أتيح لنموذج الكاتب الصاعد الذى قرأ المصنفات والحكمة وكتب الطبيعيات، إلى جانب الغريب والأشعار والأخبار التى اقتصرت عليها ثقافة المبرد.

ومن اللافت للانتباه أنه بقدر صعود نموذج «الكاتب- الناثر» فى مواجهة نموذج الشاعر، كان الدفاع عن الشعر وتأكيد مكانته فى موازاة» النثر. نغمة متكررة فى كل الكتب البلاغية والنقدية العامة، ابتداء من القرن الرابع للهجرة، وهى كتب استبدلت بالمركزية القديمة ثنائيةً تضع هذا الفن فى موازاة ذاك، وفى الوقت نفسه تدافع عن الفن القديم دفاعها عن نموذجه الذى أخذ يتغير ويتحول بتغيرات الأوضاع الاجتماعية والثقافية، ولا يقتصر الأمر على كتب البلاغة والنقد العامة من أمثال الصناعتين وحلية المحاضرة والعمدة ودلائل الإعجاز و زهر الآداب، بل يجاوزها إلى مؤلفات منفردة ظلت تترى(٣)، طوال القرون، إلى أن ظهر كتاب «نضرة الإغريض فى نُصْرِة القريض» للمُظَفّر بن الفضل العلوى المتوفى فى منتصف القرن السابع للهجرة(٦٥٦هـ).

وسواء تقبلنا تلاحق المناظرات التى بدأت منذ القرن الثانى للهجرة بين أنصار الشعر وأنصار النثر بوصفه صراعا بين العقلية الشفاهية القديمة (الصحراوية) و العقلية الكتابية الجديدة (المدينية)، أو تقبلنا هذه المناظرات بوصفها صراعا بين أنصار الثقافة العربية وتقاليدها فى مقابل طوائف الشعوبيين المخالفة لهذه التقاليد والمناقضة لها، فإن الدلالة الثابتة التى يمكن استخراجها من هذه المناظرات أن النموذج الأصلى للشاعر لم يعد له الحضور نفسه أو التأثير، و أن التغيرات المتعددة تباعدت بمدلولاته المعرفية ومكانته العالية فى سلم التراتب الاجتماعى، وأن الصورة التى انتهى إليها «الشاعر» بعد أن تحول من النظم الشفاهى إلى النظم الكتابى ظلت صورة موازية لصورة «الناثر» فى أفضل حالاتها، أى أن الشاعر لم يعد هو «المركز» المهيمن وحده على المشهد الأدبى ، ولم يعد له المكانة الموازية لمكانة الناثر- الكاتب فى المشهد الاجتماعى، خصوصا إذا اقتربنا من قمة هذا المشهد.

إن مايبرز فى هذه القمة هو الكاتب الناثر الذى ارتقت به الكتابة، اجتماعيا، إلى كرسى الوزارة، قريبا من الخليفة، يتوجه إلى سيده الحاكم بالنصح والمشورة، ويتوجه إليه العامة طالبين العون، ويتوجه إليه نقيضه الشاعر (أو قرينه القديم) طالبا العطاء، عارضا المديح، تماما كما فعل أمثال مسلم بن الوليد وأبى تمام والمتنبى، وهم على ما هم عليه، حين توجه الأول إلى سعدان الكاتب ، وتوجه الثانى إلى كل من الحسن بن وهب وابن الزيات، وتوجه الثالث إلى ابن العميد.

(*) مجلة العربى، اكتوبر ١٩٩٤ .

(١) الإشارة إلى بيتى المتنبى الشهيرين فى مديح سيف الدولة:

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم
تجاوزت مقدار الشجاعة والنهى إلى قول قوم أنت بالغيب عالم

(٢) المكاسر هو المكلف بتحدى آراء الخصوم والكشف عن تهافتها.

(٣) تترى : تتتابع .



سِحر المُعلَّقة (*)

كلنا يعرف «المعلقة» الجاهلية، وكثيرون منا قرأوا ما كتب عنها. لا أقصد إلى الشروح اللغوية لابن الأنبارى أو ابن النحاس أو الزوزنى أو التبريزى أو غيرهم من القدماء، ولا إلى ما قدمه المحدثون من اجتهادات فى التأصيل التاريخى لها، على نحو ما فعل ناصر الدين الأسد وأحمد الحوفى، وبدوى طبانة وعبدالسلام هارون ونجيب البهبيتى وغيرهم،

بل أقصد إلى حضور المعلقة نفسها، فى سياقها الجاهلى الذى تم اختيارها داخل علاقاته، وفى تجليات الإعلاء الدائم من شأنها، بوصفها النموذج الأعلى الذى وصل إليه الشعر فى العصر الجاهلى، والذى ظل الشعر العربى يتطلع إليه فى مسيرته عبر القرون، ويومئ إليه فى تشكلاته التى تعاقبت بها الأجيال.

قد يرتفع عدد المعلقات إلى تسع أو عشر، عند بعض القدماء من شراح المعلقات، لكن العدد سبعة يظل قرين النموذج الأصلى للشاعر، والصورة القديمة للمعلقات، تلك الصورة التى تومئ (بالعدد سبعة) إلى الأبعاد الاعتقادية الأسطورية التى تولد منها النموذج الأصلى للشاعر عند العرب.

ولم يكن من قبيل المصادفة، فى سياق تولد هذا النموذج، أن يغدو عدد المعلقات سبعا عند الكثير من الرواة، كعدد السموات والأرضين، ومرات الطواف حول الكعبة، والأيام التى تجمع فى أسابيع، واكتمال فرحة التعريس بالدخول على العروس البكر. والرقم نفسه يذكر بالمشاهد الأولى للاحتفاء بالشعر الاستثنائى الذى جاوز المألوف فى إبداعه وتقديمه، ومن هذه المشاهد، المشهد الذى يرويه التبريزى (ت ٥٠٢هـ) واصفا ما حدث عندما أنشد الحارث بن حِلِّزَة قصيدته المعلقة التى مطلعها:

آذَنَتْنا ببينهاأسَماءُ رُبَّ ثاوٍ يملُّ منه الثواء (١)

فى حضرة الملك عمرو بن المنذر (حكم ما بين ٥٥٤-٥٦٩م). وكان الملك جبارا عظيم السلطان، يقال مضرط الحجارة لشدته. وكان الحارث ينشده من وراء سبعة ستور، لأنه كان أسلع، أى أبرص، والملك لايطيق النظر إلى أحد به سوء. وكان الملك يستمع إلى إنشاد الحارث من وراء الستور السبعة، وإلى جواره أمه هند التى كان يجلها ويعنو لها(٢). فقالت له أثناء الاستماع إلى الشاعر المحتجب: تالله ما رأيت كاليوم قط رجلا يقول مثل هذا القول يُكَلَّم من وراء سبعة ستور، فقال الملك: ارفعوا سترا، ودنا الحارث بقدر الستر،

فمازالت هند تقول، ويأمر النعمان برفع ستر، ويقترب الحارث، حتى صار مع الملك على مجلسه. وبعد أن انتهى الحارث من إنشاده أطعمه عمرو فى جفنته، وأمر أن لاينضح أثره بالماء، وجَزَّ نواصى(٣) السبعين الذين كانوا فى يديه من بنى بكر، ودفع النواصى إلى الحارث، وأمره أن لاينشد قصيدته إلا متوضئا، فلم تزل النواصى فى بنى يشكر بعد الحارث.

هذا المشهد الذى يرويه التبريزى يعيدنا إلى السياقات التى ارتبط بها النموذج الأصلى للشاعر، وتولّد عنها فى الوقت نفسه. وهى السياقات التى جعلت الشعراء، فى الجاهلية، يقومون من العرب مقام الأنبياء فى غيرهم من الأمم، فيما حَدَّث الأصمعى (ت ٢١٦هـ) أو لمن نعرفه من شراح المعلقات، نقلا عن أبى عمرو بن العلاء (ت ١٤٥هـ تقريبا)، وحكاه عنهما أبو حاتم الرازى فى كتابه «الزينة».

وتلك مكانة خلعت على الشاعر صفات الكاهن والعراف والحكيم والمعلم والمؤرخ والداعية، رجل الدنيا والدين الذى ينتسب إلى قوم أناجيلهم فى صدورهم، ينطق بالقول الفصل والمعرفة الهادية، وترجع إليه القبيلة فى كل شأن من شئونها، ويتّقى الناس جميعا غضبته، فقدرة لسانه على إيقاع الأذى لاتقل عن قدرة السلاح على الإيلام، وجرح اللسان كجرح اليد، فيما قالوا. ولم يفارق الإيمان بهذه القدرة التسليم بأن الشعر ضرب من السحر فى المعتقدات الجاهلية. ولذلك كان الهجاء ممارسة شعائرية بالكلمات، هدفها إيقاع الأذى بالخصم وتعطيل قواه. وكان الشاعر إذا تهيأ لإطلاق هجائه، يلبس زيا خاصا شبيها بزى الكاهن، وينشد شعره الذى كان شكلا من أشكال السحر الرمزى الذى يصور ما يهواه الشاعر أو يرغب فيه، فتتحقق الرغبة فى العالم الخارجى من منطلق الاعتقاد بقدرة الكلمات على استدعاء المرغوب وتجنب المرهوب. وإذا كان الرثاء قد انسرب إليه الاعتقاد بالسحر، فيما يقول بروكلمان نقلا عن جولد تسيهر وأقرانه، فقد كان الغزل يومئ إلى شعائر اقترنت بمعتقدات الخصوبة التى يشير

إليها معبد «دوار» المخصص للعذارى، وهو المعبد الذى تشير إليه قصيدة امرئ القيس التى كانت أولى القصائد التى علقتها العرب على الكعبة، فيما قال الرواة.

والمسافة بين السحر والدين جدّ قريبة فى المعتقدات البدائية التى تدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد الذى يصل، بدوره، بين الأبعاد الاعتقادية والأبعاد الاجتماعية، فى القيمة التى عُدَّتْ بها قصيدة الحارث بن حلزة سابعة المعلقات التى وضعت على جدران الكعبة، فيما روى الذين تحدثوا عن هذه المعلقة من الرواة القدماء. وتكرار نسبة الرقم سبعة فى ترتيب التعليق على الكعبة لأكثر من قصيدة لأكثر من شاعر، وحالة عنترة شاهد على ذلك، إنما هو تأكيد لأهمية الرقم سبعة، من حيث دلالاته فى المعتقدات الشعبية التى كان للمعلقات سحرها الجاذب فيها، وكان لشعرائها هالة أدخلتهم من أبواب السحر والكهانة. ولكن إذا كانت المكانة الروحية للشاعر أنزلته منزلة الكهان، فى المعتقدات الجاهلية، فإن هذه المكانة الاعتقادية كانت الوجه الآخر للمكانة الاجتماعية التى قاربت بين الشعراء ورؤساء القبائل وشيوخ العرب وملوكها، وجعلت منهم السادات الذين ينتمون إلى الصفوة البطريركية للمجتمع القبلى.

ولم يكن من قبيل المصادفة، والأمر كذلك، أن شعراء المعلقات لم يكونوا من الشذاذ الخارجين على قبائلهم، أو الصعاليك الذين خلعتهم قبائلهم وأسقطت عنهم حمايتها، أو المهمشين الذين يعيشون خلف أدبار البيوت، وإنما كانوا من أبناء الصفوة الذين هم سادة قومهم، ومصدر فخرهم، وديوان مجدهم، وذلك بما يبدعونه من شعر يعبر عن الوجدان الجمعى للقبيلة ويصوغ الحكمة التى تهتدى بها هذه القبيلة فى الوقت نفسه. ولا فارق هنا بين امرئ القيس الكندى ابن الملك الذى كان أول من علق شعره على الكعبة وطرفة بن العبد البكرى سيد فتيان قومه وهو ثانى من علق شعره، وتلك مكانة اجتماعية لم ينحدر عنها زهير المزنى، ولبيد العامرى وبقية أسماء الشعراء التى

يعددها الرواة الذين نقل عنهم البغدادى فى كتابه «خزانة الأدب».

لقد كان النموذج البطريركى لأمثال هؤلاء الشعراء ينطوى على الوجهين الدنيوى والدينى فى المجتمع الجاهلى. ولم تكن معلقة الحارث بعيدة عن الجانب الدنيوى بل كانت متولدة عنه على نحو مباشر، إذ تحدثنا الروايات أن السبب المباشر للقصيدة يرجع إلى النزاع الذى اشتجر بين بنى تغلب وبنى بكر، وأن هذا النزاع وصل إلى عمرو بن هند، فأصلح بينهم، وأخذ من الحيين رهنا؛ من كل حى مائة غلام، ليكف بعضهم عن بعض، وكان أولئك الرهن يسيرون ويغزون مع الملك، فأصابتهم سموم فى بعض مسيرهم، فهلك عامة التغلبيين وسلم البكريون، فقالت تغلب لبكر بن وائل: أعطونا ديات أبنائنا فإن ذلك لازم لكم. فأبت بكر، واشتجر الخلاف مرة أخرى، ووصل إلى عمرو بن هند الذى كان يؤثر بنى تغلب، وتنازع عنده سادة الحيين، وتطاول عمرو بن كلثوم التغلبى، فنهض الحارث بن حلزة وارتجل قصيدته فى حضرة الملك عمرو بن هند من وراء الستور السبعة. وقد كان الحارث أبرص، وكان عمرو بن هند شريرا لاينظر إلى أحد به سوء. ومضى الحارث فى إنشاده إلى أن وقع ما قصته علينا الرواية التى رواها التبريزى، والتى سبقت الإشارة إليها، والتى نكررها لأهميتها، خصوصا عندما تنتهى إلى تحول موقف الملك الذى حكم أنه لايلزم بكر بن وائل ما حدث لرهائن تغلب، وانقلب على بنى تغلب، وفى المقابل، رفع مكانة الحارث اليشكرى بين عامة البكريين، وجَزَّ نواصى السبعين الذين كانوا فى يديه من بنى بكر، ودفع النواصى إلى الحارث تكرمة له وتمييزا، ولكن المعلقة التى تولدت على نحو دنيوى مباشر، وعَرَّضَتْ ببنى تغلب وعَيَّرتهم بما جمعته من أيام العرب، انطوت على المعتقدات الشائعة فى الجاهلية وصدرت عنها فى الوقت نفسه. وحقق فعل ارتجالها النموذج الأصلى للشاعر فى مجلاه الأسطورى على نحو ما تمثلته المعتقدات الجاهلية وصاغته. ومن هذا المنظور، يمكن أن تلفتنا

دلالات متعددة فى قصة ارتجال الحارث معلقته وأولى هذه الدلالات دلالة الرقم سبعة وإلحاحه. إن المعلقة هى «السابعة» فى الترتيب، بين المعلقات، فيما يذكر صاحب «خزانة الأدب» مرتين على الأقل. والمعلقات، بدورها، يشيع بين العديد من الرواة أن عددها «سبعة». وقد بدأ الحارث فى إلقاء قصيدته المعلقة وارتجالها، وهو محتجب وراء ستور «سبعة». ويومئ الرقم سبعة، فى إلحاحه على هذا السياق، إلى نهاية حد استثنائى، غير معتاد، تكتمل به دورة التعاقب وتتقلب به دورة الأحوال والحظوظ. إن ما نقله الرواة عن ترتيب معلقة الحارث، بين مثيلاتها، يختم دورة من دورات التعاقب التى لها نظائرها فى تعاقب الليل والنهار، وتتابع السموات والأرضين فى دورة خلق الطبيعة. والوجه الآخر لهذه الدورة السباعية هو دورة الستور السبعة التى اختفت مع فعل الإنشاد، واحدا واحدا، بفعل وقع الشعر على السامعين، وعلى رأسهم الملك عمرو بن هند الذى سحرته المعلقة، فانقلب حاله من الميل إلى التغلبيين إلى الميل عنهم، وأذعن إلى الشاعر الإذعان الذى حمله على أن يرقى به إلى ذروة التكريم.

والأمر الذى أصدره الملك النعمان إلى الحارث بن حِلِّزَة بأن لاينشد قصيدته إلا متوضئا فضلا عما أمر به من أن لاينضح أثر الحارث بالماء إنما هما أمران لايمكن فهمهما بعيدا عن سياق الدلالات الاعتقادية التى انطوى عليها النموذج الأصلى للشاعر عند العرب فى الجاهلية، وهى الدلالات التى قرنت إنشاد القصيدة بقدرات خارقة، مجاوزة لقدرات البشر العاديين، تخلب بسحرها ألباب من يستمعون إليها، فتتبدل أحوالهم وتتغير فى أنظارهم الهيئات والأشكال. وما فعله الإنشاد بعمرو بن هند هو ذلك الضرب من السحر الذى أزاح ما كان يحجب بينه والشاعر من ستور سبع مرات، وأدنى بالشاعر إلى حال من القرب لم تكن له من قبل، و وصل المنقطع بين الحاكم والمحكوم، ورفع الشاعر إلى مرتبة مضافة إلى مرتبة الملوك الدنيوية، هى مرتبة القداسة الدينية التى دفعت الملك

إلى أن يأمر الشاعر بعدم إنشاد القصيدة إلا متوضئا، كما لو كان فعل الإنشاد شعيرة من الشعائر المقدسة، التى لايمكن ممارستها إلا على طهارة. وإذا كانت الطهارة تنفى قذى المادة وأدران الجسد(٤)، وتضع فاعل الوضوء على أولى درجات النقاء المادى والروحى، فإن فعل الإنشاد، فى قصيدة الحارث، أزاح خبث مرضه الجسدى الشائه(٥) عن عينى الملك، ونقله من حال إلى حال، ودفعه إلى أن يطعم الحارث (الأبرص) من جفنته، ويأمر أن لاينضح أثره بالماء. وذلك لأن موضع الأكل قد اكتسب القداسة من الآكل، وانتقلت البركة من الشاعر المنشد إلى كل ما لمسته يداه أو لامس جسده.

ومن الممكن أن نمضى فى تحليل رمزية هذه القصة، من خلال معطيات المشهد الذى ترسمه، فنقول إن فعل رفع الستور السبعة، واحدا واحدا، هو الفعل المادى المقابل للفعل الروحى للقصيدة والمترتب عليه. وإذا كانت الستور السبعة تشبه الأيام السبعة فى أن نهايتها هى بدايتها، فإن حضورها ينطوى على المفارقة التى تومئ إلى دلالتى الإظهار والإخفاء فى آن. الإخفاء فى حالة الستر، والإظهار فى حالة الإزاحة. وتلك دلالة موازية لمفارقة سحر القصيدة التى تظهر قدرات الشاعر المجاوزة لقدرة أقرانه من البشر، والتى تحجب الجانب البشرى العادى من الشاعر فى المقابل، وتخفى كل ما يقترن بهذا الجانب من نقص أو خلل أو مرض، وتبرز نقيضه الغائب بما يلزم عنه من قدرة وكمال وقداسة، هكذا تحولت صورة الشاعر المنشد فى حضرة الملك عمرو بن هند مع كل ستار يرفع، وانتقل الشاعر من هيئة الكائن الأبرص المتقزز منه، المكروه المنظر، المحجوب، إلى هيئة الكائن المبارك المكشوف عنه الحجاب الذى يقترن ظهوره الجديد بالشعائر التى تقتضى الوضوء.

وأحسب أن الارتفاع التدريجى للستور السبعة، واحدا واحدا، يمكن أن يومئ إلى تدرج صاعد فى مراتب أحوال الكشف الذى تتجلى به المعرفة الشعرية تدريجيا، فى لحظات الإنشاد، إلى أن تصل إلى ذروة

اكتمالها وإشراقها، وذلك تدرج يلزم عنه هبوط الملك من ملكه المادى ليغدو عاريا من جبروته الدنيوى، ومن ثم يغدو مؤهلا لملامسة الشاعر على المستوى الروحى. ويلزم عن هذا التدرج، بالقدر نفسه، مجاوزة الشاعر مكانته الدنيوية، ليغدو قادرا على إيقاع سحره الرمزى بإنشاد الشعر، وبين الطرفين المتقابلين اللذين يفعل فيهما السحر الرمزى للإنشاد فعله التخييلى، ويناقلهما من حال إلى حال، تقف هند بنت عمرو، زوج المنذر بن ماء السماء، أنموذج الأم الراعية التى تتحول إلى إطار مرجعى يستهدى به الابن، فتلقنه تعاليم السلوك الذى يرقى به إلى مستوى سحر الإنشاد الشعرى، فيلامس حضوره الرمزى، وينال البركة التى ينطوى عليها هذا الحضور.

ولكى يتأكد معنى قبول هذه البركة، فإن الروايات القديمة تتحدث عن ارتجال الحارث بن حِلِّزة معلقته، وهو ابن خمسة وثلاثين ومائة عاما بين يدى عمرو بن هند. وينطوى هذا الرقم العُمْرى على دلالتين متداخلتين، فهو يومئ إلى معجزة الارتجال التى تأتى فى هذا العمر المتقدم، كأنها فيض عات من قوة غير بشرية، فى سياق لابد أن نسترجع فيه ما كان يقال من أن لكل شاعر رِئِيًّا يعينه أو تابعا يرسل القول على لسانه. وكان أبو عمرو الشيبانى يعجب لارتجال الحارث هذه القصيدة فى موقف واحد، ويقول: لو قالها فى حَوْلٍ لم يُلَمْ. ومن ناحية ثانية، يومئ الرقم إلى المبالغة فى اكتهال(٦) الحارث بن حلزة، وبلوغه السن التى تجعل منه أكهل كاهل يعتمد عليه قومه فى الملمات والمهمات. وتلك دلالة الحكمة التى قرنها العرب بالشيخوخة التى هى ديوان التجارب ومصدر الخبرات، فشيخ القوم أسنهم، ومشايخ القوم أقطابهم، كأنهم أشياخ النجوم، وهى الأسناخ(٧) والأصول التى عليها مدار الكواكب وسرها. وتضيف الروايات إلى دلالة العمر علامات أخرى لافتة، منها ما يتصل باسم الحارث بن حِلِّزة نفسه. وقد نقل عن الصاغانى أن معنى الحِلِّزة (بكسر الحاء وتشديد اللام) هو البومة التى جعلتها شعوب متعددة رمزا للحكمة. ومنها أن الحارث ارتجل

قصيدته وهو متكئ على قوسه التى اخترقت كفه دون أن يشعر أثناء الإنشاد. وقيل إنه كان يرتكز إلى عصا فى قدر نصف الرمح، يتكئ عليها، فثبتت فى جسده مثل رشق السكين فى الحائط وهو لايشعر. وتلك دلالة ثانية مضافة من دلالات غيبة القلب عن علم ما يجرى من أحوال الخلق، خصوصا إذا استولى على القلب سلطان عاطفة أو انفعال يفقده الوعى المألوف، ويدخله فى حال من الجذب الشعرى الذى لم يخل منه معنى الارتجال فى هذه المعلقة، والذى أدخل صاحبها فيما تحدث به الصوفية عن «الحال» الذى يغدو به المرء حاضرا بالحق، غائبا عن نفسه وعن الخلق.

ويستوى أن تكون هذه القصة التى رواها التبريزى، ونقلها عنه البغدادى قد وقعت أو لم تقع، فليس هذا مجالا للتدقيق التاريخى. ولكن إذا شئنا مراجعة التجليات التاريخية للقصة، لاحظنا أنها بدأت نواة بسيطة، أخذت تنمو عبر القرون، وتجذب إليها تفاصيل مضافة، تشرح مضمونها الاعتقادى وتفسره، فى نوع من القص التعليلى. وقد كان التبريزى أول من روى القصة تفصيلا، فى إسناد يرجع إلى أبى عمرو الشيبانى (ت ٢٠٦هـ). ولم تكن القصة نفسها، قبل رواية التبريزى، سوى نواة نسمع عنها فى صياغة ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) فى كتابه «الشعر والشعراء» وهى صياغة ظلت تتسع شيئا فشيئا عبر رواية ابن الأنبارى (ت ٣٢٨هـ) فى «شرح القصائد السبع الطوال» والأصبهانى (ت ٣٥٦هـ) فى «الأغانى» وابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) فى «العمدة» والزوزنى (ت ٤٨٦هـ) فى «شرح المعلقات السبع» والتبريزى (ت ٥٠٢هـ) فى «شرح القصائد العشر» إلى أن نصل إلى الصياغة الأخيرة المفصلة التى ينقلها عن التبريزى (من كتاب آخر غير شرح القصائد العشر فيما يبدو) البغدادى (ت ١٠٩٣هـ) فى «خزانة الأدب». ويبدى البغدادى بعض الشك إزاء ما ينقله التبريزى، ويعقب عليه بقوله: «هكذا نقل الخطيب التبريزى عن أبى عمرو الشيبانى، وهذا مخالف لما نقلناه، عند ذكر معلقة الحارث بن حِلِّزة. والله أعلم».

ومن الممكن أن نتعاطف مع البغدادى فى بعض ما يبديه من شك فى تفاصيل القصة التى نقلها عن التبريزى، خصوصا أن «شرح القصائد العشر» للتبريزى لايتضمن تفاصيل القصة على هذا النحو. لكن التعاطف لامعنى له فى هذا المقام. الأكثر أهمية هو ملاحظة الدلالات التى تومئ إلى الاعتقاد الجاهلى فى النموذج الأصلى للشاعر، من حيث التبجيل الذى أحاط بهذا النموذج فى عصره، والتصديق المتصل لهذا الاعتقاد فى البيئات التى تناقلت هذه القصة عبر العصور.

إنه الاعتقاد الذى أنزل الشعراء منزلة أكرم الخلق فى الجاهلية، وجعل الشعر ديوان العرب الذى عليه يعتمدون، وبه يحكمون، وبحكمه يرتضون، حتى صار الشعراء فيهم بمنزلة الحكام، يقولون فيرضى قولهم، ويحكمون فيمضى حكمهم، وصار ذلك فيهم سنة يقتدى بها، وأثارة يحتذى بها، فيما يقول أبو حاتم الرازى صاحب كتاب «الزينة». وقد استهل هذا الاعتقاد تقاليد تعددت مجاليها، وتغيرت أحوالها، لكنها ظلت محافظة على النموذج الأصلى، وقرنته بالقدرة الاستثنائية للإبداع الذى أطلقت عليه اسم السحر، وذلك فى ميراث يقع موقع الصدارة منه ما روى عن الرسول ﷺ حين قال: «إن من البيان لسحرا، وإن من الشعر لحكما» فقرن البيان الذى منه الشعر بالسحر، لأن السحر يخيل للإنسان ما لم يكن للطافته، وحيلة صاحبه، فيما يقول ابن رشيق فى كتابه «العمدة».

(*) مجلة العربى، مايو ١٩٩٤ .

(١) أذنتْنا ببينها : أعلمتنا ببعدها وفراقها.

(٢) يعنو لها : يهتم بها.

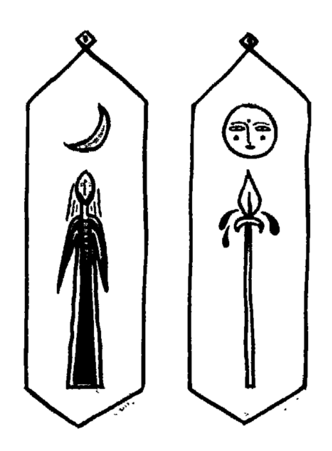
(٣) جز النواصى : قص مقدمة الشعر ، وهو دلالة على الإذلال.

(٤) القذى والأدران : القاذورات وما أشبه.

(٥) الشائه : المشوه.

(٦) اكتهال : شيخوخة.

(٧) سنخ الشىء : أصله.



تعليق المعلقات (*)

ما الذى جعل المعلقات، تنفرد بالمكانة التى أنزلتها العرب فيها واختصتها بها دون سواها من قصائد الجاهلية؟ إنها التركيبة الشعرية الإبداعية التى جَسَّدت حضور النموذج الأصلى للشاعر فى مجاليه الدينى والدنيوى، وذلك على مستوى صياغة وعى القبيلة والصدور عنه، وتصوير رؤيا العالم التى أنتجها سادة القبيلة الذين عبر عنهم شعراء المعلقات.

وتمثيل المعتقدات التى جمعت بين السادة وغيرهم من أبناء القبيلة فى تصور الكون من ناحية، ورابطة الولاء القبلى فى تصور العصبية الجاهلية من ناحية ثانية، وكما اقتصرت المعلقات على إبداع السادة، من غير الصعاليك والأغربة والعبيد، فإن الذى انتخبها دون غيرها من القصائد، ورفعها على غيرها من القصائد، هم أقطاب السادة من الملوك والرؤساء، وكان فعل الاختيار نفسه شعيرة دنيوية دينية، الوجه الاعتقادى فيها لاينفصل عن الوجه الاجتماعى، والعصبية القبلية هى الامتداد الطبيعى للتصورات الجاهلية، أسطوريا ودينيا، والعكس صحيح بالقدر نفسه.

ويبدو أن ابن خلدون (ت ٨٠٨هـ) كان يدور بخلده شئ من ذلك حين وصف الشعر بأنه ديوان العرب الذى جمع علومهم وأخبارهم وأحكامهم. وكان يتابع فى هذا الوصف التقاليد التى لخصها عمر ابن الخطاب حين وصف الشعر الجاهلى بأنه «علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه». ولكن ابن خلدون يمضى فيحدثنا عن مكانة الشعر التى كانت العرب تتنافس عليها، أو عن زعامته التى كانت محل صراع بين القبائل. وذلك حين كان الشعراء يقفون بسوق عكاظ لإنشاد الشعر، فى حضرة رؤساء العرب، فيعرض كل شاعر شعره على فحول الشأن وأهل البصر لتمييز قدرته، حتى انتهوا إلى المنافسة فى تعليق أشعارهم بأركان البيت الحرام، موضع حجهم وبيت إبراهيم، كما فعل امرؤ القيس والنابغة وزهير وغيرهم من أصحاب المعلقات السبع. ولم يكن يتوصل إلى تعليق الشعر على الكعبة إلا من له القدرة على ذلك بقومه وعصبيته ومكانه، فيما يقول ابن خلدون الذى يفسر بذلك سبب تسمية بعض القصائد الجاهلية باسم المعلقات.

وما يقوله ابن خلدون ينطوى على أكثر من دلالة، فى هذا المقام، ويصل الدينى بالدنيوى فى تحديد القيمة الشعرية للمعلقات، وذلك من وجهة نظر الجماعة التى انتخبت من إبداعها، وبواسطة سادتها،

ما كان أكثر تجسيدا لمثلها وقيمها، وأقرب إلى شعورها الجمعى، وألصق بذاكرتها التى تحفظ عليها وحدتها وتميزها على غيرها فى آن.

ويلحظ من يتتبع المرويات الخاصة بانتخاب القصائد المعلقة، دون غيرها من القصائد الجاهلية، ويركز على الذين قاموا بهذا الانتخاب القيمى، فضلا عن الشعائر المصاحبة لعملية الانتخاب نفسها، يلحظ من يقوم بذلك عنصرا ثابتا متكررا فى الكثرة الكاثرة من الروايات، وهو أن عملية الانتخاب يقوم بها، عادة، من يحق له الحديث باسم الجماعة الدنيوية، ويقع موقع الملك أو البطريرك الأكبر بلا فارق يذكر بين الاثنين.

هكذا، قرأنا فى التراث العربى، عن الملوك الذين كانوا يأمرون بحفظ القصائد وتعليقها، الملوك الذين كانوا يفعلون ذلك إعلانا عن التميز الإبداعى. لكن من زاوية الاعتراف بالمكانة الاجتماعية، والإقرار بالقيمة الاعتقادية للقصيدة التى تعلق بالصدور، وتؤثر فى العقول، وتفعل فعل السحر فى السامعين. ولم يكن صنف هؤلاء الملوك يكتفى بحفظ أمثال هذه القصائد فى خزائنه، أو تعليقها فى قصره، بل كان يجاوز ذلك إلى تعليقها على أقدس مكان تجتمع حوله العرب، وهو الكعبة المقدسة التى يتوجه إليها العابدون، ويطوف حولها جموع الحجيج، وقد نقل غير واحد من الرواة القدماء، فى أكثر من مصدر، أن الملك من ملوك العرب كان إذا استحسن القصيدة قال: علقوها، وأثبتوها فى خزانتى.

ولايختلف فعل التعليق عن الحفظ فى الخزائن، فى حالة المعلقات، فالدلالة اللغوية لكلمة «المعلقة» تتصرف إلى كل ما هو نفيس، لاتتغير قيمته ولايزول أثره أو حضوره، كما تشير إلى ما يُحْفَظ فى الصدور أو الخزائن، والقصيدة المعلقة هى القصيدة التى ينبغى صونها، وحفظها فى الخزائن والصدور، شأنها فى ذلك شأن عيون الحكمة التى كانت الملوك تصونها فى خزائنها، والحكماء تصونها فى ذاكرتها.

لكن المعلقة لاتقترن بمعنى النفاسة التى تصلها بتقاليد صيانة الحكمة فى خزائن الملوك فحسب، بل تقترن فى الوقت نفسه بتقاليد الإعلان والإشهار بالتعليق على جدران القصور والمعابد والكعبة على السواء ومن ثم تعيدنا إلى مفارقة الستر والإظهار. وتلك مفارقة يقترن طرفها الأول بضرورة حفظ «النفيس» فى الصدور أو الخزائن، ويقترن طرفها الثانى بضرورة الإعلان عن هذا النفيس بما يتيح لكل الأعين أن تراه من ناحية، وبما يضعه فى المكان الذى يليق به اجتماعيا واعتقاديا من ناحية ثانية، وليس من المصادفة، والأمر كذلك، أن العرب أطلقت على هذه المعلقات اسم «المذهبات». واللفظ مراوغ فى دلالته التى يصل بها «البغدادى»، فى حديثه عن معلقة عنترة، ما بين معنى الإذهاب (الإخفاء) والتذهيب (الإظهار) أو معنى التمويه أو الطلاء.

وتلك مفارقة تعيدنا إلى الدلالة المزدوجة للستور السبعة فى قصة معلقة الحارث بن حلزة التى أنشدها فى حضرة الملك عمرو ابن هند، من وراء سبعة ستور وتعيدنا قصة الحارث بن حِلِّزة، بدورها، إلى التقاليد السابقة على العرب، التى انسربت(١) إلى الموروثات العربية بأكثر من سبيل. وهى التقاليد التى نسمع عنها حين نقرأ أن ملحمة جلجامش قد كتبت بأمر الملك أشور بن بعل، ووضعت فى قصره، ونبه على هذا فى تذييل لوحاته التى ختمها بخاتمة. وظلت الملحمة مودعة فى المعابد، معلقة على طريقة المعلقات العربية، فيما يقول نجيب البهبيتى فى كتابه المتميز عن «المعلقات: سيرة وتاريخا». وما حدث مع ملحمة جلجامش، فى الحضارة الأشورية، حدث مع قصائد الشاعر «بندار» فى الحضارة اليونانية، حيث علقت للشاعر قصيدته المعروفة باسم الأوليمبية السابعة، بعد أن كتبت بأحرف من ذهب، فى معبد أثينا الآلهة اليونانية فى ليندوس، ونقش للشاعر نفسه قصيدته عن آمون فوق لوحة حجرية، علقت فى معبده بطيبة اليونانية.

وليس ببعيد عن ذلك ما نعرفه عن التوصل إلى حكمة بيدبا، فى تراثنا العربى الذى أضاف إلى التراثين الفارسى والهندى، أعنى بعثة برزويه الذى أرسله كسرى أنو شروان إلى الهند، بعد أن بلغه أن بها كتابا نفيسا، يحفظه ملوكها فى خزائنهم، هو أصل كل أدب ورأس كل علم، والدليل على كل منفعة، ومفتاح طلب الآخرة والعمل للنجاة من هولها، والمقوى لما يحتاج إليه الملوك لتبرير ملكهم ويصلحون به معايشهم، وهو كتاب كليلة ودمنة. وظل برزويه يسعى، ويحتال إلى أن وصل إلى خازن الهند الذى بيده مفاتيح الخزائن، وتوصل إلى الكتاب النفيس الذى حفظه ملوك الهند كالجوهر الكريم، وأخذه عنهم ملوك فارس. ثم نقله عنهم العرب، وأضافوا إليه ما يزيد من نفاسته الظاهرة المعلنة، والباطنة المستورة فى الوقت نفسه، وأضيف إلى ذلك الأعمدة الحجرية وألواح الذهب التى تتناثر فى حكايات ألف ليلة وليلة، فهى تلفت الانتباه بما هو منقوش عليها من أشعار معلقة. وتنطوى هذه الأشعار على العظة والعبرة فى الغالب، وتؤكد قيمتها وتحفظ وجودها بما انتقشت عليه من معدن نفيس أو حجر عجيب يقاوم الأيام والأزمان. ومثال ذلك ما نطالعه مع الأمير موسى، فى حكاية مدينة النحاس، وصاحب الشيخ عبدالصمد الذى كان يعرف كل اللغات واللهجات. وأول ما يطالعنا من هذه المدينة سبعة ألواح من الرخام الأبيض، منقوشة مكتوبة باليونانية، فيها وعظ واعتبار وزجر(٢) لذوى الأبصار. وفى أسفل اللوح الأول كتبت هذه الأبيات:

أين الملوك ومن بالأرض قد عمروا	قد فارقوا ما بنوا فيها وما عمروا
وأصبحوا رهن قبرٍ بالذى عملوا	عَادوا رَميما من بعد ما أثروا
أين العساكر ما ردَّتْ وما نَفَعَتْ	وأين ما جمعوا فيها وما ادَّخروا
أتاهم أمرُ ربِّ العرشِ فى عَجَلٍ	لم يُنْجِهم منه أموال ولا وزر

ويذكرنى الرقم سبعة بالعدد الشائع للمعلقات «السبع الطوال». وليست ألواح الرخام الأبيض المكتوبة المنقوشة سوى مجلى آخر من

مجالى القباطى المصرية التى هى أثواب ناصعة البياض من الصحائف التى كانت تكتب عليها المعلقات.

ويعنى ذلك أن القصائد العربية المعلقة لاتنفرد بدلالة رقمها الغالب فى الحديث عنها، وهو الرقم (سبعة) بما يومئ إليه من دلالات أسطورية اعتقادية. وسواء وصفت القصائد المعلقة بأنها «السبع الطوال» أو «المعلقات السبع» فإن الدلالات الأسطورية الاعتقادية التى تقترن بالتسمية السباعية لم تفارق المعلقات فى المستويات الدلالية المتعددة لسياقاتها. وكان من بين المعانى التى انطوت عليها هذه السياقات معنى التراتب الذى يعلو به البعض على البعض، والشعر على الشعر، والقصيدة على القصيدة، إلى أن نصل إلى «المذهبة» التى توضع فى أسمى مكان وأقدسه، لأنها خرجت على المألوف، وأبدعت على غير مثال، وكشفت عن ما لم يكن معروفا قبلها، فأحدثت من التأثير ما هو سحر أو كالسحر، وفتحت لمن بعدها طريقا لاتِّباعها، وكانت جديرة أن توضع على جدران الكعبة التى حدثتنا الأخبار عن تعليق سبع قصائد عليها.

وقد جاء فى الرواية المنسوبة إلى ابن الكلبى (ت ٢٠٤هـ) أن أول شعر علق فى الجاهلية، من المعلقات السبع، هو شعر امرئ القيس الذى علق على ركن من أركان الكعبة أيام الموسم حتى ينظر إليه، ثم عَلقتْ الشعراء من بعده، وكان ذلك فخرا للعرب فى الجاهلية. وامرؤ القيس ابن ملك كندة وشاعرها الذى كان أول من ابتدع فى الشعر أشياء سبق الناس إليها. وفى حديث عمر أن العباس، رضى الله عنهما، سأله عن الشعراء فقال: امرؤ القيس سابقهم، خسف لهم عين الشعر. يريد أنه ذلل لهم الطريق إليه، وبصرهم بمعانى الشعر، وفض أنواعه ومصدره فاحتذى الشعراء على مثاله.

وقد وجدت رواية ابن الكلبى عن تعليق المعلقات على الكعبة ما دعمها فى رواية قديمة، تنسب إلى معاوية بن أبى سفيان (ت٤٥هـ) الذى روى عنه أن قصيدتى عمرو بن كلثوم والحارث بن حِلِّزة كانتا

معلقتين بالكعبة دهرا . وكان ذلك مدعاة لأن يتقبل المتأخرون واقعة تعليق القصائد على الكعبة بوصفها إحدى الحقائق التاريخية، وذلك ابتداء من ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) فى كتابه «الشعر والشعراء» مرورا بابن عبد ربه الأندلسى (ت ٣٢٧هـ) فى «العقد الفريد» والأصبهانى (ت ٣٥٦هـ)، فى «الأغانى» وأبى زيد القرشى (مطلع القرن الخامس الهجرى) فى «الجمهرة» وابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) فى «العمدة» والتبريزى (ت ٥٠٢هـ) فى «شرح المعلقات» وانتهاء بابن خلدون (ت ٨٠٨هـ) فى «المقدمة» والسيوطى (ت ٩١١هـ) فى «المزهر» والبغدادى (ت ١٠٩٣هـ) فى «الخزانة». وذلك كله على سبيل المثال لا الحصر. وقد انفرد، فيما أعلم، أبو جعفر النحاس (ت ٣٣٨هـ) فى كتابه «شرح القصائد السبع المشهورة» بالشك فى رواية ابن الكلبى، نافيا ما شاع فى أيامه من تعليق المعلقات على الكعبة، لكن أغلب القدماء والمحدثين لا يأخذون بشك ابن النحاس، ويميلون إلى تصديق واقعة تعليق المعلقات، وهى واقعة ظلت تقع على الأسماع موقع الحقيقة إلى عصرنا الحديث والمعاصر.

ولكن أهم من التصديق التاريخى، فى هذا المقام، تأكيد دلالة اختيار المعلقات فى مجتمع غلبت عليه النزعة الشفاهية، وما لقيه الاختيار نفسه من تسليم جمعى استقر فى ذاكرة الأجيال المتلاحقة، وما تخيلته هذه الأجيال وأبدعته من شعائر الاحتفال بتعليق هذه القصائد -المعلقات- على الكعبة. لقد اصطفت الصفوة التى اتّبعتها الأغلبية وصدقتها عددا له مغزاه من قصائد الشعر الجاهلية، ونقلت هذا العدد من مشافهة الإرسال والاستقبال، إلى الحضور الكتابى للخط والقراءة. وكان فى ذلك الفعل انتزاع لهذا العدد من الانسيال(٣) المراوغ للذاكرة الشفاهية، وتثبيت للوجود بما يبقى على الوجود، وكان فى ذلك، أيضا، تأكيدا للمغزى الدينى الذى انطوى عليه حضور النموذج الأصلى للشاعر الذى أنزلته الجاهلية منزلة الأنبياء، ووضعت قصيدته موضعا مقدسا، وعلقتها فى مركز

عبادتها الذى تطوف به فى حجها. وكان فى ذلك مناقلة لعدوى القداسة من الحامل إلى المحمول، ومن المحمول إلى الحامل، وتأكيد للقيم الرمزية التى تتقلب بطرفى المجاورة إلى حال من الاتحاد. وقد صاغت المخيلة الجمعية، تكريسا لهذه الدلالة، مشاهد احتفالية، رددتها فى موروثها الشفاهى والكتابى، خاصة بكتابة هذه المعلقات فى صحائف نفيسة من قباطى مصر. والقُبَاطى (بضم القاف وفتح الباء) ثياب رقاق من كتان مصر، ناصعة البياض، لا تشف، ناعمة، ملساء، نفيسة تليق بما يراد له الانتقال من الوجود الشفاهى إلى الحضور الكتابى، وتلك هى القباطى «المُدْرَجة» التى كتب على نسيجها بالذهب، فصارتُ مذهّبات، وصارت معها القصيدة المختارة «مُذَهَّبَة» مشهورة معلقة كالصحائف المنسدلة، معطرة بالمسك والعنبر، فوق أركان الكعبة ليراها جمع الحجيج، ويقرأها القارئون فى خشوع، ويطوف حولها القادمون من كل فج، فى شعيرة لايخلو معناها من تقديس مكانة الشعر والشاعر.

(*) مجلة العربى، يونيو ١٩٩٤ .

(١) انسربت : انتقلت.

(٢) زجر : نهى .

(٣) الانسيال : التدفق.



الاعتراف بالشاعر(*)

لم يضرب لنا ابن خلدون مثلا واحدا أو حكى حكاية تعليلية، عندما تحدث عن تنافس الشعراء وتنازعهم، فى الجاهلية، حول تعليق أشعارهم على الكعبة، معتمدين فى ذلك على ما لديهم من قدرة بقومهم وعصبيتهم. ولا أذكر أن أحدا، قبل ابن خلدون أو بعده، وصف لنا مشهدا من مشاهد هذا التنازع أو التنافس الجاهلى الذى انتهى بالاعتراف بفحولة الشاعر،

ومن ثم تعليق معلقته على الكعبة. ثمة أخبار هنا أو هناك عن المذهبات أو القباطى المدرجة أو السموط(١) أو المشهرات أو السبع الطوال، وروايات تتناثر فى هذا المصدر القديم أو ذاك عن سبق صاحب هذه المعلقة على غيره فى هذا المعنى أو ذاك المنزع. ولكن لا يوجد، فى حدود علمى، من الكتب التى اعتادت الحديث عن المعلقات ما يحدثنا، تفصيلا أو إجمالا، عن معركة خاضها هذا الشاعر أو ذاك، مستندا إلى فحولته أو عصبيته، مدعوما بشوكة قبيلته، إلى أن حقق النصر على معارضيه وأعدائه فأوصل قصيدته إلى المكان الذى رآه جديرا بها على أركان الكعبة.

والأيسر لمن يتطلع إلى مشاهد من هذا النوع أن يبحث فى مجال آخر غير المجالات الرسمية المعتادة من كتب التراجم والأخبار والطبقات والمختارات، أو شروح المعلقات القديمة، أعنى المجال الذى تنطلق فيه المخيلة الجمعية بأقصى طاقاتها الإبداعية، فترسم تفاصيل أمثال هذه المشاهد التى أغفلتها كتب التاريخ الأدبى الرسمى أو الفصيح، وذلك هو مجال الإبداع الجمعى للسير الملحمية التى تحكى تواريخ الأبطال المبرزين الذين أنتجهم الوجدان الجمعى بطرائق قد لاتختلف كثيرا، فى التحليل الأخير، عن طرائق اختيار المعلقات وأصحابها.

وسيرة عنترة بن شداد على وجه الخصوص مصدر بالغ الثراء لهذا النوع من المشاهد، فهى سيرة أحد الفحول الذين يجسدون أوجها متعددة للنموذج الأصلى للشاعر العربى. وليس عنترة واحدا من أصحاب المعلقات السبع فحسب، بل هو الوحيد منهم الذى حفظت الذاكرة الجمعية سيرته وسيرتها، وتناقلتها فى ملحمة ضخمة زعموا أن الذى كتبها هو «المُعَمَّر فى الجاهلية والإسلام، الألمعى عبدالملك بن قريب الشهير بالأصمعى». وليس من المهم تصديق نسبة السيرة إلى الأصمعى الذى لم يشهد

العصر الجاهلى ولا القرن الأول من الإسلام والذى توفى فى مطلع القرن الثالث للهجرة، فالأهم ما تنطوى عليه النسبة من دلالة مؤداها أن سيرة عنترة انتقلت، كالمعلقة، من الحال الشفاهى إلى الحال الكتابى، ونسبت كتابتها إلى «قلم» الأصمعى المُعَمَّر فى الجاهلية والإسلام. وتلك دلالة موازية لدلالة كتابة المعلقات فى الخيال الجمعى، وامتداد لمبدأ التميز الإبداعى الذى ينزل به صاحب المعلقة منزلة الحكماء فى الذاكرة الجمعية بواسطة سحر الكتابة. وتأكيد للوضع الاستثنائى لعنترة ومعلقته.

وما أعنيه بالوضع الاستثنائى أن عنترة هو الوحيد من بين أصحاب المعلقات الذى لم يكن سيدا فى قومه من مبتدأ أمره، فقد كان أحد العبيد السود الذين ينسبون إلى أمهاتهم، فهو ابن زبيبة الجارية الحبشية، وغراب من أغربة العرب، وهو العبد الأسود الزنيم(٢)، وهو معلول النسب بين سادات العرب فضلا عن أن اسم العبودية حالة ردية(٣)، فيما يقول أعداؤه فى السيرة. ولكن عنترة العبد الأسود تغلب على حالته الردية فى كل مستوياتها. وأوصلته فحولته فى نزال الفرسان والشعراء إلى الحرية، واعترف به شداد سيد عبس ابنا له، وأحبته ابنة عمه عبلة جميلة جميلات بنى عبس وأرفعهن حسبا، وأصبح عنترة أبا الفوارس بعد أن هزم كل الفوارس وقاد أقرانه من فرسان العرب إلى النصر على الفرس، وارتقت أمه زبيبة إلى رتبة الأميرات الشريفات، خاصة بعد أن اكتشفت نسبها الذى يرجعها إلى جدها حام بن سام. وحق لعنترة أن يقول:

وأنا المُجَرَّبُ فى المواقِفِ كلهُا … من آل عبسٍ منصبى وفعالى
منهم أبى شَـدَّادُ أكـرمُ والـدٍ … والأمّ مـن حَامٍ فهـم أخوالـى
وأنا المنيةُ حين تشتَجِرُ القَنَا … والطَّعْنُ منى سابق الآجالِ

والواقع أن عنترة لم يرث مكانة انتهت إليه دون اختيار منه شأن غيره من شعراء المعلقات. وإذا كان قد انتزع منزلة الفارس

بسلاحه، عندما انتصر على الفرسان، فإنه تبوأ منزلة الشاعر بمقدرته على النظم، منذ عَيَّرَه أحد بنى عبس بأنه لايقول الشعر، فأنشده قصيدته التى سحرت الألباب. ومنذ ذلك اليوم البعيد وعنترة يحلم أن تصل قصيدة من قصائده إلى الكعبة، ليكمل له شرف الكلمة الذى هو الوجه الآخر لشرف السيف. وما من مجلس للأدب ضمته السيرة إلا وينسرب إليه ذلك الحلم، على نحو ما حدث فى ذلك المجلس الذى تفاصح فيه الربيع بن زياد، وأنشد قصيدة يتحدى بها الجميع، فرد عليه عنترة، وارتجل على السليقة(٤) والبديهة ما سمح به الخاطر، قصيدة لاتختلف عن القصائد المعلقة على البيت الحرام التى لاينال رتبتها سوى عنترة من دون سائر الأنام، وينتهى المجلس، وعنترة تخايله رغبته فى تعليق إحدى قصائده على البيت الحرام.

وتعود الرغبة إلى الظهور، بعد اكتمال مغامرات عنترة وانتصاره بالسلاح على أعدائه، وتحوله إلى ما يشبه البطل القومى. ويقترب شهر رجب، وهو الشهر الذى كانت فيه العرب تقصد إلى البيت الحرام وتسجد للآلهة والأصنام، ويسرع عنترة إلى هناك، ويشترك مع الحجيج فى الطواف، وقراءة القصائد المعلقة والاستماع إلى ما فيها، ويرى الطائفون يقومون للقصائد بالسجود دون الملك المعبود، فيما تقول السيرة. وكان عنترة يفعل مثل الجميع، ويعود وقلبه يحدثه بأمر عظيم وفعل جسيم، لا يناله أحد من الرجال إلا من خدمته السعادة والاهتبال(٥). فقد اشتهى أن تكون له قصيدة من جملة الأشعار، ليتباهى بها على أهل البلاغة والافتخار. وكان كلما عول على إعلان رغبته يمنعه الحياء من الأبطال والفرسان وسادات العصر وعظماء الزمان.

وتتصاعد أحداث السيرة، وتنتقل من مبدأ الرغبة إلى مبدأ الواقع ويتفجر الحلم إعلانا على رءوس الأشهاد، ويقسم عنترة بالإله المتعالى أن لايقرب عبلة فى ليل أو نهار، حتى يبلغ ما

أوجب واختار، ويعلق قصيدته على البيت الحرام لتسجد لها العرب فى كل عام، ويجعل من المعلقات الست سبعا على التمام والكمال. وتختار عبلة مما يزيد على خمسمائة قصيدة من الشعر المفتخر القصيدة التى مطلعها:

هل غادَرَ الشُعراء من مُتَردَّمِ   أم هل عرفت الدار بعد توهُّمِ (٦)

ويحمل عروة بن الورد صديق عنترة القصيدة إلى حيث يكتب سطورها بالذهب والفضة واللازورد، ويعطرها بالمسك والعنبر، ويلفها فى ثوب من الديباج الأحمر، ويذهب عنترة إلى عبدالمطلب بن مناف حاكم الحكام المتولى على البيت الحرام، ويعلنه برغبته. وتبدأ أحداث الصراع التى يتجسد بها حلم عنترة.

وتصف سيرة عنترة (فى جزأين من أجزائها) الاختبارات العجيبة التى مر بها البطل، والمعارك المهلكة التى خاضها والقدرات الخارقة التى أبداها، ليبلغ مراده، وينتزع الاعتراف به، ويتم تصييبه سابقا على كل الشعراء، وعلى رأسهم شعراء المعلقات الست السابقين عليه، وهم طرفة بن العبد البكرى، وعمرو ابن كلثوم التغلبى، وامرؤ القيس بن حجر الكندى، وزهير بن أبى سلمى المزنى، ولبيد بن ربيعة العامرى، والأعشى بن ميمون الأسدى. وتحرص السيرة على نسبة كل شاعر إلى قبيلته، فى صراع إثبات الجدارة الشعرية الذى يعكس، بدوره، صراعا أوسع بين العدنانية والقحطانية. ويقتحم عنترة غمرة صراع السيف والكلمة مع أصحاب المعلقات الست الذين يريد أن يكمل بهم العدد سبعة، فيتم الدورة، ويصل إلى ذروة الختام على توالى الزمان. ولكن يلفت الانتباه، فى منازلة أقرانه من أصحاب المعلقات، حرصه على إثبات الجدارة الشعرية بالتفوق فى الارتجال، ومن ثم لايقنع منهم بإنشاد معلقاتهم المحبّرة، بل يجاوز ذلك إلى التنافس فى الارتجال، لينتصر عليهم فى باب البديهة وارتجال الجواب بما تحار فيه الألباب.

وليس المهم أن يلتزم راوى السيرة بحدود الزمان والمكان، فالأهم هوالمقصد الذى يقصد إليه. وهو الوصول بالشاعر عنترة إلى الفوز فى الامتحان، وتعليق قصيدته على الركن اليمان. وتلك رتبة رفيعة ما نالها غير بلغاء بنى قحطان، دون سادة بنى عدنان الذين ينتمى إليهم عنترة، وإذا كانت السيرة قد انتسبت إلى الأصمعى الذى لم ير الجاهلية فإن اختياره كان تأكيدا للعصبية العربية، لما عرف عن الأصمعى من عداء للشعوبية ودعاتها. آما عنترة الجاهلى الذى لم ير الإسلام فإنه يصلى على النبى العدنان، قبل إنشاد أشعاره فى الميدان. ولا غرابة فى ذلك، فقد أخرجت السيرة أبطال الأساطير من أساطيرهم القديمة والشعراء السابقين من قبورهم لينازلهم عنترة وينازلوه، لينتهى الأمر بهم إلى التسليم له، فيحقق الانتصار الذى تسير بذكره الركبان. وكما أخرجت السيرة رستم من ملاحم الفرس القديمة، ليهزمه عنترة وينتزع منه الاعتراف الأسطورى بفروسيته، تُخرِجُ السيرةُ شعراءَ المعلقات الست السابقين من القبور، وتدفعهم إلى المعركة المحسومة منذ البداية، فيهزمهم عنترة واحدا واحدا ويتخذهم أسرى، يحتفظ بهم إلى أن يعترفوا له بالشاعرية ويبايعوه بالجدارة، ولكن بعد أن يعقدوا له الامتحان الأخير الذى ليس بعده امتحان.

وقد تعرض عنترة إلى صنوف الاختبارات التمهيدية قبل ذلك الامتحان الأخير، فنازل أبطال القبائل فرادى، وجموع العشائر جمعا جمعا، وحارب بالكلمة المكتوبة والمرتجلة كما حارب بالسيف والرمح والجسد. وأحرز النصر فى كل الأحوال. وكان تدرجه فى النصر المادى يوازى تدرجه فى اكتمال المعرفة بنفسه ومن حوله، واكتمال معرفة الآخرين به فى الوقت نفسه. وذلك فى مراحل متعاقبة متدرجة، صعدت به من معرفة أشباه الفرسان إلى أشباه الشعراء، ومن مرايا الآخر إلى مرآة الأنا، ومن الأنا

المنقسمة إلى الأنا المكتملة الحضور.

وآية ذلك أن عنترة يتعرف من الشعراء الأشباه ما لم يكن يعرف عنهم، خصوصا من حيث هم تجسيد للآخر الإبداعى، فيضيف إلى معرفته الشعرية ما يزيدها، ويؤكد حضور الوعى على مستوى الأنا الشاعرة. وما إن تصل معاركه (ومن ثم اختباراته) إلى ذروتها النهائية حتى يواجه نظيرا له فى القوة والشجاعة. وهو الفارس غصوب الذى لايقل عنه بأسا، فيبدو عنترة كما لو كان قد انقسم إلى نصفين، ويتعثر اندفاعه إلى النصر النهائى على القبائل القحطانية، وينكسر التتابع الصاعد لدرجات تعرفه. ولكن يعود كل شئ إلى مساره بواسطة الرؤيا التى هى نوع من المعرفة الروحية، وتتقلب الرؤيا إلى بشارة يأتى الصباح بالدليل عليها، ويكتشف عنترة أن نظيره ليس سوى امتداده المتكامل، فيتعرف فى غصوب ابنه من غمرة القضاعية، ويتعرف فيه غصوب أباه من أمه التى لم تعلن عن نسبه.

وعندما يكتمل فعل التعرف المزدوج، يكتمل حضور الأنا التى تجاوز انقسامها، فتصل إلى النصر الأخير الذى يحققه غصوب الذى أصبح بعض حضورها المكتمل، فتعنو له بنو قحطان الذين نادوا من كل جانب ومكان، والله يا غصوب ما بقى فينا من يجرد حساما ولا من يخالف لك كلاما، فلتدع أباك يعلق القصيدة أينما يريد، حتى نعفر له خدودنا على التراب والصعيد، ونصير من اليوم خداما كالعبيد، فنحن ما كنا نطيقه لما كان وحده، فكيف نعاديه وقد صرت اليوم عنده، وقد اشتد فيك ساعده وزنده.

عندئذ يغدو عنترة مؤهلا للانتصار النهائى، واجتياز الامتحان الأخير للمعرفة الذى يعقده له أصحاب المعلقات، فيواجههم بعد أن اختاروا من ينوب عنهم فى إلقاء الأسئلة. وكان امرؤ القيس بن حجر، أول من علقت قصيدته على الكعبة. ويجيب عنترة عن

السؤال تلو السؤال. بما يؤكد قدراته المعرفية الخارقة، ويذكرنا بالمعنى الأصلى الذى انصرفت إليه دلالة كلمتى الشعر والشاعر، منذ أن سمَّت العرب الشعر شعرا لأنه الفطنة بالغوامض من الأسباب، والمعرفة بالخفى من الأشياء، وسموا الشاعر شاعرا لأنه يفطن لما لايفطن له غيره، ويعلم مالا يعلمه سواه.

وعندما أفلح عنترة فى الإجابة عن كل أسئلة أصحاب المعلقات، انتهى الامتحان بإعلان اكتمال معرفته، ويتعرف فيه أصحاب المعلقات أوحدهم السابق المجلى، ويكملون به العدد سبعة الذى هو تمام الدورة المعرفية، وذروة فعل التجدد الذى يضيف به الجديد إلى القديم ما يكمله ويجاوزه، وينقله إلى دورة جديدة من دورات الخلق. وإذا كان غصوب قد أكمل دورة أبيه عنترة، بعد أن تعرف كلاهما الآخر، فإن إكمال الرقم سبعة دخل بالمعرفة الشعرية عهدا جديدا من الخصوبة، وهو عهد أرهص به عنترة منذ البداية، حين طالب معاشر العرب الكرام والملوك العظام أن يعترفوا به شاعرا، وخاطبهم بكلماته التى تقول: جَدِّدوا أقوالكم القديمة البديعة، وزينوها بدرر ومعان نفيسة ورفيعة، تعجز عنها حكماء العجم وفصحاء الأمم.

وأحسب أن تقبل أصحاب المعلقات الست الاعتراف بعنترة، فى هذا السياق، كان اعترافا بضرورة التجدد، وحتمية إضافة اللاحق إلى السابق، فى فعل الإبداع الذى هو فعل المعرفة الكاملة، أعنى المعرفة التى لايليق بها سوى التعليق على البيت الحرام، كى يسجد لها كل قاص ودان، من السادات والفرسان، على توالى الزمان، فيما يقول راوى السيرة.

ويتحقق النصر النهائى لعنترة حين يعلن امرؤ القيس الاعتراف به، وينادى بأعلى صوته: ألا يا سادات العرب أشهدكم على أن الأمير عنترة قد سبقنا فى الحسب والنسب، وعلا علينا بالفصاحة والأدب، وهو والله أفصح منا لسانا، وأثبت منا فى

حومة الميدان(٧)، وأقدمنا على إلقاء الشعر. وكان ذلك الإعلان بداية الشعيرة التى انتقلت بها الأحداث من ساحة الامتحان إلى ساحة العبادة، فيأمر عبدالمطلب بن مناف الجميع بالذهاب إلى البيت الحرام للاستماع إلى قصيدة عنترة المختارة قبل تعليقها. وتصل الحكاية إلى نهايتها على يدى من أذن لأفعالها بالبداية، ومن كان عليه أن يؤم القائمين بشعيرة التعليق على الكعبة، وهو عبد المطلب بن مناف الذى يجمع الصفتين الدينية والدنيوية، والذى تصفه السيرة بأنه حاكم الحكام والمتولى على البيت الحرام، شيخ الحطيم وزمزم، حاكم العرب وجد النبى المنتخب.

وقد كانت المسافة ما بين البداية والنهاية، فى كل وقائع الصراع لتعليق القصيدة، دورة موازية لدورة الحج فى شهر رجب. ولكنها دورة بدأت بنهاية الشهر لتصل إلى ذروة نهايتها بعد انتهاء الحج.

وهناك، فى البيت الحرام، يأمر عبدالمطلب بنصب العرنوس الذى كان يخطب عليه فى زمن الجاهلية، وهو ما يسمى فى زماننا منبرا، فيما يقول راوى السيرة. وكان ذلك المنبر شاهقا فى الارتفاع لأن طوله ثلاثة وعشرون ذراعا. وجاءت القصيدة ملفوفة فى ثوب من الديباج، وهى مكتوبة بالفضة والذهب الوهاج. فأخذها السيد عبدالمطلب ونشرها بين يديه الكريمتين. ثم نادى برجل من فصحاء مكة يقال له وائل بن العاص، فقال له: يا ابن العاص ارق هذا المنبر وأسمع الناس هذه القصيدة بأعلى صوتك. وأنشد وائل القصيدة بصوته الذى كان أندى من وابل المطر، فسمعه كل من حضر من الخلائق والبشر.

ولما فرغ وائل بن العاص من قصيدة عنترة الميمية التى مطلعها:

هلَ غادَر الشعراء من مُتَرَدَّمِ أم هل عَرَفْتَ الدارَ بعد تَوَهُّمِ

طرب لها السادات، وسجدوا لها، بعد أن علقوها على البيت الحرام، وصاروا يسجدون لها فى كل عام، حتى ظهر النبى عليه الصلاة والسلام، وجاء القرآن وطهر البيت من الأوثان، واعتقت

فصحاء العرب دين الملك الديان، واتبعوا الحق لما سمعوا القرآن. وذهب أهل الشرك والطغيان وكثر أهل الإيمان.

هكذا، تحقق حلم عنترة، وبلَّغه الله ما أراد. وبعد أن شهد بشجاعته القريب والبعيد، وعفروا وجوههم بين يديه على الصعيد، عادت العرب إلى الخيام، وأخذوا أهبة الرحيل بعد أن زاروا البيت الحرام، وسجدوا لقصيدة عنترة بن شداد. وكانت كتابتها سطرا بالفضة وسطرا بالذهب الأحمر، وكان الكاتب لها عروة بن الورد، وأعلن الاعتراف بجدارتها امرؤ القيس بن حجر ملك كندة.

(*) مجلة العربي، يوليو ١٩٩٤ .

(١) السمط : الشيء الذى يعلق.

(٢) الزنيم : غير المعروف نسبه.

(٣) ردية : رديئة.

(٤) السليقة : الفطرة والطبيعة.

(٥) الاهتبال : الاغتنام .

(٦) المتردم : هو الشيء الذى أصلحه وقوى ما وهى منه.

(٧) حومة الميدان : مكان المعركة.



الشعر والجن (*)

لم تكتف المعتقدات المروية فى كتب التراث بالحديث عن شياطين الشعراء وأصناف الجن التى أعانتهم على القول، وتمييز الجن على الجن فى التراتب الذى ينطقه الشعر الذى نسب إلى الجن، وإنما أضافت إلى ذلك ما شاع بين القدماء من معتقدات عن أماكن الجن وأصنافها، فسمعنا عن جبل الجن، وهو أطيب منزل وأخفه فيما روى ابن الأعرابى،

وعن عبقر التى تنتسب إليها عبقرية الإبداع، وهى أرض تسكنها الجن فيما زعموا، وتتميز بخصب أرضها وبرودة مائها. وقيل هى البَرَد من الماء الجامد الذى ينزل من السماء، أو موضع توشى(١) فيه أجود الثياب. وسمعنا عن أرض وبار التى كانت من أخصب بلاد الله وأكثرها شجرا، وأطيبها ثمرا، وأعجبها حبا وعنبا، وأغناها نخلا وموزا، وهى الأرض التى كانت من محال عاد بين أرض يبرين واليمن، فلما هلكت عاد أورث الله ديارها الجن فلم يتبق منها أحد من الناس.

وقد جاء فى «معجم ما استعجم» أن وبار بلاد بالدهناء، بها إبل حوشية، ونخل كثير لا أحد يأبره(٢)، كأنه الوجه النباتى من الإبل الوحشية التى هى مجلى آخر من مجالى الجن التى تتصور على هيآتها. وقد زعموا أن الغول (من الجن) حيوان شاذ مشوه لم تحكمه الطبيعة، وأنه لما خرج مفردا لم يستأنس وتوحش، وهو يناسب الإنسان والبهيمة، وأنه يتراءى لمن يسافر وحده فى الليالى وأوقات الخلوات. وفى معجم البلدان، أن الله تعالى لما أهلك عادا وثمودا أسكن الجن فى منازلهم، وهى أرض وبار، فحمتها من كل من يريدها، فإذا دنا رجل منها عامدا أو غالطا حثوا فى وجهه التراب، وإن أبى إلا الدخول خبلوه وربما قتلوه. ولا تختلف أرض وبار عن أرض عبقر من حيث الوظيفة التى تؤديها فى المعتقدات البدائية العربية، فقد ارتبطت كلتاهما بالإبداع وأسرار المعرفة التى يتلقاها المخصوصون من بنى الإنسان عن الكائنات التى زعم العرب أنها تظهر لخواصهم فى أنواع شتى من الصور.

وغير بعيد عن ذلك ما نطالعه، فى كتب التراث، عن السعالى من إناث الجن (أو الغيلان) التى تتلون فى كل وقت، وأكثر ما توجد فى الغياض، حيث الماء الذى يجتمع فينبت فيه الشجر ويلتف. والعلاقة بين السعالى وعزيف الجن(٣) هى العلاقة بين فتنة البشر التى تتم مرة بواسطة العين، فى حالة السعالى، وأخرى بواسطة

الأذن، فى حالة عزيف الجن. وهى الفتنة التى تهدف إلى غواية البشر، والتى تنطلق دائما من مكان ظاهر الخصوبة، كثير الثمار، ينطوى على معنى البكارة الوحشية التى لا تكف عن اجتذاب البشر وإخافتهم فى آن. هذا الشعور الملتبس يتخذ أشكالا متعددة، تبدأ بلقاء يشبه ذلك اللقاء الذى وصفه شمير بن الحارث الضبى بقوله:

ونارٍ قد حضأت بُعَيْدَ هدوٍ — بدارٍ لا أريد بها ومقاما (٤)

سوى تحليل راحلةٍ وعينٍ — أكالئُها مَخَافةً أن تناما (٥)

أتوا نارى فقلت: منون؟ قالوا — سُراةُ الجِنُّ. قلت: عموا ظلاما

فقلت إلى الطَّعامِ فقال منهم — زَعيمُ: نحسدُ الإنسَ الطَّعاما

وينتهى بزواج الجن والإنس الذى تحدثت عنه الحكايات، ورويت فيه الأشعار، وأشهرها ما نسب إلى تأبط شرا وعبيد بن أيوب والحكم البهرانى. أضف إلى ذلك أشعار الجن، ومنها ذلك الجنى الذى عشق إنسية، فيما يروى القزوينى فى عجائب المخلوقات، وظل يطاردها، محاولا استردادها من البطل الفحل الذى أنقذها منه، وهو يقول:

بَلَى جَسَدِى والحبُّ يُبلى جديده — ولم يبلُ منى إذْ بَلَى جَسَدِى وَجْدى

عليكِ سَلام الله يا دَعْدَ ماجَرَتْ — رِياحُ الصَّبا فى الغَوْرِيوما إلى نَجِدِ

وقد نقل الجاحظ أن نظرة الجنى العاشق إلى المرأة الإنسية، من طريق العجب بها، أشد عليها من حُمّى أيام، لأن عين الجن أشد من عين الإنسان.

وقد انطلقت المخيلة البدائية للعرب فى إبداع ألوان من العلاقات بين الإنس والجن، وبين الجن والشعراء، وصاغت عوالم تمتلئ بأصناف الجن، ومراتبهم التى تمايز بين طبقاتهم وطوائفهم التى تجمع بين الخابل، والشق، والرئى، والتابع، والعمار، والعفر، والعفريت، والسعالى، والغيلان. وقد أخبرنا الجاحظ وغيره بالحكايات الدالة عن قبائل الجن التى جمعت بين بنى الشيصبان، والشنقناق، والزوابع. وقيل إن الزوابع أصحاب الرهج والقتام(٦)،

بنو زوبعة الجنى الذى صنع لسليمان صرحا ممهدا من قوارير. أما الشنقناق والشيصبان اللذان ذكرهمـا أبو النجم العجلى فى رجزه فهما رئيسان للجن، ومن آباء القبائل. وقد ذكر بشار الجنى الأول بقوله:

دَعَانى شنقناقُ إلى خَلْفِ بَكْرَةٍ فقلت: اتركنّى فالتفردُ أحمدُ

أما بنو الشيصبان فقد جاء ذكرهم فى حكاية الاختبار الذى عقدته السّعلاة لحسان بن ثابت، قبل أن تسمح له بقول الشعر فى الجاهلية. وتقول الحكاية إن السّعلاة لقيت حسانا فى بعض طرقات المدينة، وهو غلام، قبل أن يقول الشعر، فبركت على صدره، وقالت له: أنت الذى يأمل قومك أن تكون شاعرهم؟! والله لا ينجيك منى إلا أن تقول ثلاثة أبيات على روى واحد، فقال حسان:

إذا مـا ترعـرعَ فيـنـا الغُـلامُ فمـا إن يُقـالُ لـه من هـوه
إذا لم يـسـد قبـل شدَّ الإزارِ فذلك فيـنـا الـذى لا هـوه
ولى صاحب من بنى الشيصبان فَطَـوْرًا أقول وطَوْرًا هـوه

ومن اليسير أن نرى فى هذه الحكاية وأمثالها نوعا من القص التعليلى الذى تفسر به المخيلة البدائية وجود ظاهرة استثنائية مثل ظاهرة الشعر، فتنسبها إلى قوى علوية أو كائنات خرافية تجاوز قدراتها قدرات البشر العاديين، أولئك الذين تميز عنهم الشاعر منذ أن شعر بما لا يشعر به غيره، فقال مالا يستطيع غيره أن يقوله. لكن تعدد هذه الكائنات وتوزعها ما بين أنواع الشياطين والجن والغيلان لافت للانتباه، وذلك بالقدر الذى يلفتنا به القص التعليلى نفسه إلى بعض دلالاته الملازمة، حيث ازدواج الأنوثة والذكورة فى الإشارة إلى هذه الكائنات، وتوزعها ما بين النبات والحيوان فى علاقات النسبة.

ويمكن أن نغامر بالتفسير فترى أن كل نوع من أنواع هذه الكائنات الخرافية ينفرد بدلالة لغوية تميزه عن غيره، إلى جانب الدلالات العامة التى تصله بالآخرين، فالشياطين تنفرد بالدلالة اللغوية على

المخالفة فى النية والوجهة والفعل والقدرة، من قولهم شَطَن شطنا أى خالفه عن نيته ووجهته، وشطن فى الأرض دخل واختفى، وشطنت الدار بعدت. وفى الحديث: كل هوى شاطِن فى النار. والشاطن: البعيد عن الحق. والشطين: البعيد. وقد ذهب الطبرى إلى أن المتمرد من كل شئ شيطان لمفارقة أخلاقه وأفعاله أخلاق سائر جنسه وأفعاله. وتعنى هذه الدلالة أن اقتران الشعراء بالشياطين يفسر مفارقة إنجازهم الشعرى بقدرتهم على الفعل المباين كل المباينة لأفعال سائر جنسهم من البشر.

أما دلالة «الجن» اللغوية فقرينة الستر والخفاء، حيث المعنى الذى يصل الشعر بالوحدة التى تستر صاحبها عن غيره، وتقرن الإبداع بالظلمة التى تفصل المبدع عن الآخرين، كأنها اللاوعى الذى يوازيه باطن الأرض، رمزيا، فى دلالة الاستتار والإخفاء. وفى لسان العرب جن الشئَ: ستره. وجنُّ الليل: شدة ظلمته وادلهامه. وفى القرآن الكريم ﴿فلما جن عليه الليل راى كوكبا﴾ أى أظلم عليه الليل حتى ستره بظلمته. وفى الحديث جن عليه الليل: ستره. ومنه سُمِّى الجنين فى بطن أمه. والجنن بالفتح هو القبر لسترة الميت، وهو الكفن. والجنين: المقبور. والجَنان بالفتح القلب لاستتاره فى الصدر. والمجن: الوشاح. والجنة بالضم: ما واراك من السلاح واستترت به. ومنه سُمِّى الجن لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار. وتلك دلالة ثرية الترابطات، تتقلب ما بين باطن الأرض - الرحم، وتصل الموت بالولادة، والنبات بالحيوان، والذكورة بالأنوثة، وتغير الأحوال الذى لا يفارق معنى الشدة بالجنون، فيقال جِن (بالكسر) الشباب أوله وجدته ونشاطه، وجُنّ النبات جنونا إذا ترعرع، وجُنّت الأرض إذا قاءت (ألقت) بشئ معجب. وحين تصل المعتقدات البدوية بين الجن والشاعر فإنها تصل، على المستوى الرمزى للاشعور الجمعى، بين القدرة المتفجرة للإبداع الإنسانى والرموز الطبيعية (الحيوانية والنباتية) للولادة الجديدة، فى اندفاعها العارم الذى يجعل من

النشاط المتفجر للإبداع الإنسانى، فى علاقته بالطبيعة التى هى مرآته، وجها آخر من الشياطين المرد (الفتية) التى ردت إليها رواية الثعالبى الشعر الجيد.

أما دلالة «الغيلان» فقرينة التلون والتحول والتغير والتبدل. يقال تغوّلت المرأة إذا تلونت. وتغوّل الأمر: تناكر وتشابه. والتغول تقلب الأحوال. والغول اسم لكل شئ من الجن يعرض للسفار(٧) فيما يقول الجاحظ، ويتلون فى ضروب الصور والثياب، ذكرا كان أو أنثى، إلا أن أكثر كلامهم على أنه أنثى تتلون لتفتن من تتجه إليه، وتغير عقله، فتداخله. ومنها السّعلاة، وهى الواحدة من نساء الجن إذا لم تتغول لتفتن المسافرين، وتغير عقولهم بأن تداخلها. ويبدو أن هذه المداخلة هى التى وصلت غولة الغول بدلالة السكر، كما وصلت بين الخمرة واغتيال العقل، فقيل: غالت الخمر العقل أى أحالته عن حاله، والغول كل شئ يذهب بالعقل. وتلك دلالة تفسر حالة المداخلة التى تنتج عنها القصيدة من رحم اللاشعور، وهى حالة أشبه بأحوال الجذب التى يغيب فيها اللاوعى، وتتلبس الشاعر غيبوبة الاستحضار، أو الغولة التى تنطق فيها شياطين الجن على لسانه، بعد أن تغتال عقله الذى يشاركه فيه غيره. وليست هذه الدلالة، بدورها، بعيدة عن الأثر السحرى الذى يتركه الشعر فى النفوس، منذ أن أدركت الجماعة قدرة القصيدة على التحول من غرض إلى غرض، والانتقال بالمستمع من حال إلى حال، كأنها الغول التى تغير هيآتها وأوضاعها، وتذهل من تفتنهم عن أنفسهم بعد أن تداخلهم، متلاعبة بعقولهم ونفوسهم وقلوبهم.

وليست مصادفة أن تقترن دوال الكلمات الثلاثة للشياطين والجن والغيلان بالإشارة إلى ذهاب العقل، أو الجنون الذى لم ينفصل يوما عن الإبداع بمعنى أو بآخر. والعلاقة الدلالية بين الجن والجنون أوضح من أن نكرر فيها، فالأهم أن نلفت الانتباه إلى العلاقة بين الجنّة بالكسر (وهى الجنون) ووسوسة الشياطين وهمزاتها، خاصة

حين نضع فى اعتبارنا الشيطان الذى وسوس لآدم وحواء ﴿**ليبدى لهما ما ووري عنهما**﴾ (فى سورة الأعراف) والوسواس الخناس الذى يوسوس فى صدورالناس، من الجنة والناس (فى سورة الناس). وقد قيل إن الجنة بالكسر هى الجنون، اعتمادا على ما جاء فى سورة الأعراف ﴿**أو لم يتفكروا ما بصاحبهم من جنة**﴾ (أى جنون، ومثلها فى سورتى المؤمنون وسبأ) كما قيل إن الجنة جمع جنى، وأن الإشارة إلى مجاورة «الجنة والناس» إشارة إلى شياطين الجن والإنس، فى سياق كان يقال فيه شيطان الإنس أشد على الناس من شيطان الجن، لأن الأول يسلبك عقلك رغم أنك تراه وتعاينه. وذلك ضرب من التغول اقترن بأثر الشعر فى الناس، داخل الترابطات الدلالية التى ردّت أثر الشعر إلى السحر، وعادت بغولته إلى الشياطين التى توسوس فى الصدور، أو تقذف الكلام على الألسنة، بعد أن تتغول بالعقول، وتصل بها إلى حال شبيه بالجنون أو هو إياه.

ويعنى ذلك أن دوال الكائنات الثلاثة للشياطين والجن والغيلان تلتقى فى مدلولات عامة، تشير إلى القدرة الاستثنائية على الفعل الذى ليس فى طاقة البشر العاديين، ولا يستطيعه الشاعر إلا بعد أن يتلقى العون من كائنات غيبية. هذه القدرة الاستثنائية، بدورها، تقترن بالمعرفة التى ينفرد الشاعر بالوصول إليها، منذ أن اقترنت دلالة الشعر بالشعور، أى العلم الذى مصدره الفطنة بالغوامض وإدراك مالا يدركه الآخرون. وإذا كان علم الشاعر هو الذى أنزله منزلة الأنبياء فى الأمم، فيما روى لنا اللغويون الذين كانوا يصفون المعتقدات الجاهلية، ومنهم أبو عمرو بن العلاء الذى ذهب إلى أن الشعراء عند العرب فى الجاهلية كانوا بمنزلة الأنبياء فى الأمم، فإن هذا العلم يقترن بالوضع الاستثنائى الذى يكتسبه الشاعر من صلته بالكائنات الخرافية. وقد قيل إن الجن إذا ألفت إنسانا وتعطفت عليه أخبرته بالأخبار التى يجدها بحسه، ويراها بخياله، أو يعينه عليها الرئِىُّ من الجن. والعلاقة بين الجن التى من هذا النوع

والشياطين التى استرقت السمع لتعرف أسرار السماوات هى العلاقة نفسها التى شكّلت بها المخيلة الجمعية، فى عصور البداوة، نماذج «المخدومين» من البشر الذين تحدث الجاحظ، فى الحيوان، عن طاعة الشياطين والأرواح والعُمَّار لهم، وكيف تستجيب الجن إلى ما يريدون إنجازه من فعل أو تحصيله من علم.

ويؤكد هذا البعد الحكاية التى يرويها ياقوت، فى معجم البلدان، عن رجل أطلقت عليه المرويات اسم دعيميص الرمل، وكان له قطيع من الإبل، فبينما هو ذات ليلة، إذ أتاه بعير أزهر فتى، كأنه قرطاس(٨)، ضرب فى إبله فنتجت قلاصا(٩) زهرا كالنجوم، لم يذلل منها إلا ناقة واحدة اقتعدها(١٠)، فلما مضت عليه ثلاثة أحوال إذا هو ليلة بالفحل نفسه يهدر فى إبله، ثم انكفأ مرتدا فى الوجه الذى أقبل منه، فلم يبق من نجله شئ إلا تبعه، ماعدا النويقة التى اقتعدها، فأسف وقال: لأموتن أو لأعلمن علمها، وحمل معه زادا، وتبع أثر الفحل والإبل حتى انتهى إلى أرض وبار، فهتف به هاتف: انصرف فإنها ليست لك، إنها نجل فحلنا، ولك الناقة التى تحتك لحرمتك منا، واختر أن تكون أشعر العرب أو أنسبهم أو أدلهم فإنك تكون كما تختار، فاختار أن يكون أدلّ العرب.

والحكاية فى رمزيتها اللافتة تتضمن لوازم الجن المعروفة فى علاقتها بالشعراء، فهناك الفحل الذى ينطوى على معنى الخصوبة، ويشير إليها فى انتصابه اللافت كالقرطاس. وهناك دلالة الليل الذى يبرز فيه الفحل الجنى، حيث يقترن معنى الجن بالستر والخفاء فى ظلمة الليل، وحيث الظلمة التى توازى الرحم أو اللاوعى فى الإيذان بالولادة المادية أو المعنوية. أضف إلى ذلك قدرة الجن على التلون فى صورة الحيوان أو الإنسان، وقد لونته الحكاية فى صورة البعير الأزهر. وهى القدرة التى أشار إليها القزوينى، فى عجائب المخلوقات، حين نقل ما تزعمه العرب من أن الجن حيوان نارى من شأنه أن يتشكل بأشكال مختلفة. والنار رمز متكرر فى اللاوعى

الجمعى من حيث دلالته على القوة الحيوية للإبداع وعلى المعرفة فى الوقت نفسه. وغير بعيد عن هذه الدلالة النارية رغبة الإنسى (دعيميص) المتلهبة فى أن يتعرف، أو يعلم علم ما حدث أو يحدث، واندفاعه مع الرغبة إلى التخوم التى تصل بين عالم الإنسان وعالم الجن. وكان ناتج هذه الرغبة معرفة جديدة استثنائية ماكانت تتم لولا الصلة التى تكونت بالجن، والتى تمثلت فى الناقة الأنثى التى نتجت عن فحل الجن، فجعلت لدعيميص حرمة بينها. وقد رجع دعيميص سالما بهذه الناقة التى امتطاها فى طريقه إلى أرض الجن، محملا بالمعرفة الجديدة التى اقترنت بالشعر. وحين اختار آن يكون أدل العرب، ليبلو مالم يكن يعرف من أسرار الأرض، فإنه اختار نوعا من المعرفة لا يبعد كثيرا عن العلم بالشعر فى المخيلة الأسطورية، فالأرض هى الأم الكبرى التى تحتضن الإنسان كالجنين، وتجود به، كأرض الجن الخصبة التى لا تفارق الشعر.

ويبدو أن الحضور الملتبس لكائنات أرض وبار، أو الأراضى المشابهة لها، فى الامتلاء بالجن وتوابعها من الغيلان والشياطين، ينطوى على معنى من معانى الطوطم والتابو فى الوقت نفسه، خاصة حين يقوم الحيوان أو النبات بتمثيل الشياطين والجن والغيلان، أو الإنابة عنها، فى علاقات المجاورة التى تنقل الأثر من الطوطم إلى شبيهه، أو الملامس له، فتنقل الدلالة الأسطورية من مجال إلى مجال آخر، لأداء الوظيفة نفسها، فتقيم النباتى مقام الحيوانى، أو تضع الإنسانى فى علاقة بالخرافى، وتسقط حضورهما المشترك على أصناف الحيوان التى تجلى هذا الحضور، أو فصائل النبات التى ترمز إليه. ويغرى بهذا الظن أن دلالة الأرض التى تومئ إليها دوال الشياطين والجن والغيلان دلالة ملتبسة، تنطوى على ما تنطوى عليه الأضداد من المعنى ونقيضه، فتجمع بين التحريم والإباحة من ناحية، والموت والميلاد من ناحية موازية، فالشيطان من شطن فى الأرض أى دخل واختفى، والجن مقترن بالجنن وهو القبر، والغول

ما انهبط من الأرض. هذه الأرض التى تتغول السائر فيها، أو تهلكه، هى نفسها التى تهب الحياة وتحتفى بها. تجن ما تتغوله كالقبر، حيث يشطن(١١) الإنسان فى الأرض، وتنفتح كالرحم عن الجنين.

وغير بعيد عن ذلك الحضور الملتبس تجاوب العلاقة الدلالية التى يتصل فيها الشيطان من الجن بالشيطان من الأفاعى (وهو حية له عرف قبيح المنزل) والشيطان من الإبل (وهو سمة من سمات الإبل، أو وسم يكون فى أعلى الورك منتصبا على الفخذ). وهو نفسه التجاوب الذى يتصل فيه الشيطان من الأفاعى بالجان، وهو ضرب من الحيات أكحل العينين، يضرب إلى الصفرة، لا يؤذى، وهو كثير فى بيوت الناس، أو يتصل الشيطان والجان، فى رمزية الأفاعى، بالأغوال وهى الحيات عند العرب.

والعلاقة بين الحية والغواية علاقة لافتة فى الترابطات الدلالية للغول التى تفتن السفار، وتتعشق المخصوصين من الإنس، والتى تشبه المرأة الغاوية، أو تشبهها المرأة الفاتنة التى تكاد تجن من الحسن. وهى نفسها العلاقة التى وصلت الحية بالشيطان فى فعل الغواية الأصلى الذى اقترنت فيه الحية بإبليس ونابت عنه كأنها إياه. أعنى أن كل هذه الترابطات تعود بنا إلى الأصل الأول للغواية، حين كانت الحية أَحْيَل جميع حيوان البرية فيما وصفها سفر التكوين الذى يروى الكيفية التى أغوت بها حواء، قبل آدم، فأخرجتهما من الجنة. هذه الحية هى البختية (الناقة الطويلة العنق) التى كانت أحسن خلق الله قبل أن تدخل الشيطان إبليس إلى جوفها، كى يتسلل بها إلى الجنة، ويوسوس لآدم وحواء ليخرجهما مما كانا فيه، على نحو ما جاء فى المرويات التفسيرية المنسوبة إلى وهب بن منبه وابن عباس رضى الله عنهما. وأحسب أن هذه الترابطات الدلالية للغواية تلفتنا إلى مسارها الدائرى الذى يبدأ من نقطة يتباعد عنها ليعود إليها، كما تبدأ دلالة الأفعى الغاوية من الغول التى تتلون لتفتن السفار، أو العكس، وتنتهى بالشيطان من الإبل الذى يذكرنا

بصورة الناقة البختية التى كانت عليها الأفعى قبل أن يحل فيها الشيطان إبليس، ليمارس فيها وبها فعل الغواية الأول للإنسان، وتنال العقاب الذى تحولت به قوائمها فى بطنها، فصارت أفعى ترمز إلى الغواية الخطرة.

والدلالة الملازمة لهذه العلاقة، ما بين النموذج الأصلى للشاعر والشياطين والجن والغيلان، فى سياق هذه الترابطات، هى دلالة الخصوبة التى تنطوى على رمزية الجنس. أعنى الرمزية التى تصل، على مستوى المشابهة، بين تحول الغول وتلون الأنثى الغاوية، كما تصل بين دوال كل من الشيطان والجن والغول ومدلول الأفعى التى دخلها إبليس، فأغوت حواء الأنثى التى أغوت، بدورها، آدم الذكر. وتصل هذه الرمزية، على مستوى مواز، بين الشاعر (الذكر) والفحل من الحيوان (الكريم المنجب)، وتصل فحولة الفحل (من الحيوان فى دلالته على فحولة الشاعر) والقيمة الموجبة التى قرنت الشعر الأجود بالشيطان الأمرد أو بالجنى الذى اسمه الهوبر فى المعتقدات نفسها، فردت الشيطان «الأمرد» إلى يفاعة الذكورة الإنسانية والحيوانية كما ردت الشيطان الهوبر إلى توثب الفهد أو القرد الكثيف الشعر، حيث المعنى المتكرر لجن الشباب الذى يعنى أوله وحدته ونشاطه. هذه الدلالة نفسها هى التى تصل بين عالم النبات والإنسان، بعد أن وصلت بين عالم الحيوان والإنسان، فى فعل ملامسة شياطين الشعر. أعنى أنها تصل معنى الفحولة بتجدد دورة النبات فى الغياض التى اقترن بها وجود السعالى (الإناث) حيث الأرض التى تشبه أرض وبار التى حفظ الجن فيها أسرار الأنساب والأشعار والأرضين، فكانت أخصب بلاد الله، وأكثرها شجرا، وأطيبها ثمرا، فيما يزعم الأعراب الذين ينقل الجاحظ معتقداتهم دون أن يصدقها عقله الاعتزالى.

وليس المهم أن نتشكك تشكك المعتزلة فالأكثر أهمية أن نلاحظ العلاقات الرمزية التى وصلت، فى المعتقدات البدائية البدوية، بين

طوائف الجن التى تخامر المخصوصين من البشر وجنون النبات. حين تجود الأرض بالثمر، أو تجن، فى فعل استثنائى من أفعال الإخصاب، كأنه الفعل الذى تستجيب به الطبيعة إلى غبار الطلع. أو اللقاح الذى تحمله الريح التى اقترنت بالزوابع أصحاب الرهج والقتام من الشياطين التى تنزلت على الشعراء، ونسبت بعضهم إلى زوبعة الشيطان الذى أشار إليه الراجز بقوله:

إنَّ الشَّياطينَ أتَوْنى أرْبَعَــه فى غَبَشِ الليْل وفِيهم زَوْبَعَه (١٢)

والزوبعة هى الريح التى تدور فى الأرض لا تقصد وجها واحدا، تحمل الغبار، وترتفع إلى السماء كأنها عمود. وقد رأت العرب فى هذه الظاهرة الطبيعية الصاعدة إلى السماء جنيا أسمته زوبعة، وجمعته على زوابع، وجعلت منه أحد النفر التسعة أو السبعة الذين قرنتهم بعض التفسيرات بمعنى الآية الكريمة ﴿**وإذ صرفنا إليك نفرا من الجن يستمعون القرآن**﴾ (الأحقاف٢٩). ولم تفصل التصورات الاعتقادية، فى المخيلة البدوية، بين هذا الجنى والرهج الذى هو الغبار أو السحاب الرقيق كأنه الغبار، فقيل أرهجت السماء إرهاجا: إذا همّت بالمطر، ونوء مرهج: كثير المطر. وللمطر دلالته الأسطورية الرامزة الدالة على الخصب، فى أنشودة المطر المقترنة بإبداع الطبيعة والإنسان. وغير بعيد عن هذا السياق الدلالى، فى تجاوب عناصره، العلاقة التى قرنت الجن بوادى عبقر، مصدر العبقرية الإنسانية للشعر، وقرنت سكان وادى عبقر بسكان أرض وبار حيث خصوبة الأرض وطيب النبت علامة موازية، تقرن أداء الشعر بأداء الشعيرة الطقسية لخصوبة النبات، فى دورة تجدد الطبيعة والكون.

وحضور الشاعر، فى هذا السياق من العلاقات، قرين المبدأ الفاعل للخلق الذى تتجدد به عناصر الكون، كأنه الجانب الذكرى الذى يتصل بالجانب الأنثوى، فى الفعل الأزلى للخلق المتجدد فى الطبيعة. وسواء كنا نتحدث عن «الشياطين» التى تقترن بالحضور

الذكرى للشاعر الذى يتميز عن غيره تميز الفحل على الحقاق من الإبل، أو عن «الجن» التى ترتبط بالحضور الأنثوى للطبيعة، فإن المجال الدلالى للاثنين يظل واحدا فى تأكيد الثنائية التى تتم بها دورة الخلق، على مستوى الإنسان والحيوان والنبات. وهى الثنائية التى مايزت المعتقدات الأسطورية العربية عن غيرها فى المنطقة الدلالية التى تصل بين معانى الفاعلية والمفعولية فى فعل الإبداع.

هذه الثنائية، من ناحية أخرى، هى المسئولة عن العلاقة الجنسية التى وصلت بين الشاعر (الفحل) والسعلاة (الأنثى) فى المعتقدات البدائية العربية، وذلك على المستوى الرمزى الذى يؤدى فيه الاثنان الشعيرة الطقسية لأسطورة التجدد التى تنطوى على معنى نزو الفحل على الحقاق، وولوج غبار الطلع فى النبات، وحراب المطر فى رحم الأرض، فزواج الشاعر الذكر (الإنسان) بالغول الأنثى (الشيطان ـ الجن) هو الاحتفاء الرمزى بتجدد الطبيعة وتخلق الإبداع. ومن طريف ما يرويه الجاحظ، فى ذلك، قصيدة الحكم بن عمرو البهرانى، وكان مكفوفا ودهريا عدميا، خاصة الأبيات التى تقول:

وتزوجتُ فى الشبيبةِ غُولا ... بغـزالٍ وصِدْقَتى زِقُّ خمـرِ (١٣)
ثيّبٌ إنْ هويتُ ذلك منها ... ومتى شئتُ لم أجد غير بِكْرِ
ولها خطةٌ بأرضِ وبـارٍ ... مَسَحوها فكان لى نِصْفُ شَطْرِ

وهى أبيات لا تخفى نبرة السخرية الفكاهية، لكن التى لا تتصاعد لتعكر على المعتقدات التى آمن بها الأعراب، وصنعها خيالهم الجمعى، فالأبيات تتحدث عن الغول التى تتخذ أية هيئة شاءت، متنقلة، متقلبة، متلونة، متحولة ما بين صورة البكر والثيب كما يهوى صاحبها «المخدوم» الذى تزوجها فى شبيبته، حين كان قريبا من صفة الفحل ـ الأمرد، وجنون الشباب الذى هو جدته ونشاطه، وجنون النبات الذى هو غلظه وفتونه وكثافته. وكان الصداق، فى هذا العرس الأسطورى، غزالا وزق خمر، أما الخمرة فلطيب رائحتها ودلالتها على ما يخامر العقل، أو يغيب به عن أحوال الخلق، فتعود

بنا إلى الجنون الذى هو لازمة دلالية من لوازم الجن. وأما الغزال فلكى تجعل منه الغول مركبا، لأن الظباء من مراكب الجن المفضلة، فيما يحكى الجاحظ عن معتقدات الأعراب، ولبنها المسحور، الذى لا يخلو من زهومة، إذا كرعه الإنسان كان أشعر قومه، فى ما حكى أبو الخطاب القرشى، فى الفصل الذى عقده عن قول الجن الشعر على ألسنة العرب. وأما مكان هذه الغول (الأنثى) الغاوية فهو أرض وبار الخصبة التى عرفت بالجن، وعرف بها الجن، حيث تملك هذه الغول أرضا اختطتها(١٤) لنفسها، وأعطت نصفها لرفيقها الإنسى (الشاعر) الذى منحته بعض معرفتها وقدراتها حين أسلمته نفسها.

(*) مجلة العربى، ديسمبر ١٩٩٥ .

(١) توشى : تزين.

(٢) يابره : يجنى ثماره ويهذبه.

(٣) عزيف الجن : صوتها.

(٤) حضأت : أشعلت.

(٥) أكالئها : أحرسها وأحفظها.

(٦) الرهج والقتام : الغبار والريح الكريهة.

(٧) السفار : المسافرون.

(٨) القرطاس : الفتى الشاب.

(٩) القلوصى : الناقة.

(١٠) اقتعدها : ركبها.

(١١) الشطن : البعد.

(١٢) غبش : شدة الظلمة آخر الليل.

(١٣) الزق : إناء تحفظ فيه الخمر.

(١٤) اختطتها : أى اختصت بها نفسها.



عالم الشعر الجاهلى (*)

ظاهرة لافتة يلحظها من يطالع الشعر الجاهلى. فالشاعر، فى هذا الشعر، لاينظر إلى عالم الأشياء والحيوان والكائنات نظرا محايدا، كأن العالم منفصل عنه، مستقل فى الوجود، يتكون من معطيات باردة أو موضوعات بريئة من المدركات. العالم، فى عينى الشاعر الجاهلى، وفى قصائده، عالم فاعل منفعل، خارجى داخلى، ذات وموضوع، وعى للشاعر وحضور لوجوده،

مرآة للأنا ومحط لتطلعها، سحر تمثيلى وأداء سحرى، علاقات متجاوبة لاتنفصل فيها الأشياء عن الكائنات، أو يتباعد فيها الحيوان عن الإنسان، فالجميع، فى داخل الكون الذى تنطقه القصيدة الجاهلية وتومئ إليه، حضور متفاعل، ينطق كل عنصر فيه لغة تشارك فيها بقية العناصر والكائنات. والشاعر كلّى الوجود يهيمن على هذا الكون ويستغرق فيه، يراه فى نفسه، ويرى نفسه فيه، كأن العلاقة بينهما علاقة بين مرايا متوازية، لا تكف عن عكس الصور المتنقلة ما بينها إلى مالانهاية، ولكن من منظور الشاعر الذى يعرف كيف يغير الفصول، ويمارس فى الطبيعة شعائره الطقسية التى تنطوى عليها القصيدة.

ولأن علاقة الشاعر الجاهلى بعالمه علاقة تبادل شعورى، يتحول بها البرانى إلى جوانى، والجوانى إلى برانى، فإن الإدراك الشعرى لهذا العالم لايتحقق تحت مظلة الإدراك المنطقى الذى يفرض التمايز الصارم بين المدركات، أو يضع بينها حواجز من تصنيفات. ولاتتوقف العلاقات الدلالية اللغوية لهذا الإدراك عند حدود التشبيه البلاغى، لأن التشبيه مقارنة تفصل بين الأشياء، وتراعى الحدود العملية بين المعطيات، وأداته تقف كالحاجز المنطقى الذى يفصل بين المدركات، ذلك لأن العالم الذى تجسده القصيدة الجاهلية لايقبل الانفصال الذى تختزله أولوية التشبيه التى تعنى سيطرة الإدراك المنطقى فى النهاية. إنه عالم من حضور متجاوب، تتفاعل فيه المدركات وأدوات الإدراك، فيتشكل فى كل لحظة على نحو مختلف، لكنه يظل فى كل الأحوال منطويا على علاقات التراسل والتفاعل.

ذلك هو السبب فى أن الاستعارة تحتل أولوية الحضور فى العلاقات البلاغية لإدراك العالم، فى القصيدة الجاهلية. تفرض وجودها بوصفها وسيلة إدراك تحطم الحواجز العملية بين الأشياء، وتزيح حجاب الألفة والعادة، وتستبدل بأصناف المنطق وتقسيماته تجاوب علاقات الوجدان وتراسل مدركات الشعور. قد تبدأ اللغة الاستعارية بالتشبيه، فى القصيدة الجاهلية، لكن كما يبدأ التصاعد الموسيقى بالنغمة

الاستهلالية التى سرعان ما تفارقها النغمة المتصاعدة، إلى كون أكثر كثافة وتراسلا. بواسطة الاستغراق الحدسى الذى يستبدل بالإدراك المنطقى الإدراك الفراسى.

هكذا تقرأ. فى القصيدة الجاهلية، عن الليل الذى هو كموج البحر، فتستهل رحلة التشبيه، ولكن هذه الرحلة سرعان ما تتحول إلى رحلة استعارية بعد كلمات قليلة فحسب، فندخل فى كون من العناصر المتفاعلة، وفى عالم ينطوى على معنى الإدراك الحدسى للأشياء. ونصبح فى حضرة هذا الحوار بين الأنا الشعرية والليل، وهذا التبدل الذى ينقلب به الليل كائنا يردف أعجازا وينوء بكلكل(١).

الشاعر الجاهلى أشبه بالطفل والبدائى، سواء فى العالم الذى يدركه أو العالم الذى يراه. وما يصل بينه والطفل والبدائى هو هذا الإدراك الحدسى الذى يلغى الحدود العملية بين الأشياء والتقسيمات المنطقية بين العناصر. أعنى هذا الإدراك الحدسى الذى تكتسب فيه المدركات الخصائص الفراسية physiognomic characters التى حدثنا عنها مصطفى سويف، فى كتابه: الأسس النفسية للإبداع الفنى، أنها أهم ما يميز الكتابة الأدبية على الإطلاق. والواقع أنها أوضح ما تكون فى القصيدة الجاهلية، وأوضح ما تكون فى أشكال العلاقة التى تصل الشاعر الجاهلى بالطفل أو البدائى. إن الطفل ينظر إلى هذا المقعد «فيدعوه» المقعد إلى القفز عليه، شأنه فى ذلك شأن البدائى الذى ينظر إلى النهر «فيدعوه» النهر إلى الدنو منه أو الابتعاد عنه، أو ينظر إلى القمر «فيدعوه» القمر إلى الاستغراق فيه أو الخوف منه، وذلك فى الدائرة التى تكلمه فيها كل أصناف الحيوان، أو يخاطب داخلها عناصر الطبيعة. وليس للمقعد أو النهر أو القمر أو الليل مجرد خصائص وظيفية، عملية، نفعية، فى عينى الطفل أو البدائى أو الشاعر الجاهلى. إنها حضور لعالم من قوى متفاعلة، عالم يقوم على إدراك الخصائص الذاتية للأشياء، أعنى إدراك الأشياء من حيث هى دافعة للأنا إلى الفعل، ومن حيث هى مرايا للأنا فى حضورها الذى يمتد

إلى غيره. أو يسقط وجودها على وجود سواها، فلا ترى فى الكون كله سوى تجليات وجودها.

وتلك حالة لانستطيع فهمها إلا عندما نضع فى اعتبارنا ما يصنعه خيال الطفل، حين ينطلق متحررا من كل قيد، مندفعا فى وصله بين الأشياء، فرحا باكتشافها، مهووسا بإقامة علاقات جديدة بينها. وهى حالة يمكن أن نقاربها حين نتمعن فى المفارقة التى تركها لنا أبو دؤاد الإيادى فى قوله:

رُبَّ ثورٍ رأيت فى جُحرِ نملةٍ وقطاةٍ تحملْ الأثقالاَ

ونستطيع تخيلها، فى الوقت نفسه، حين نتوقف عند هذين البيتين اللذين يكشفان عن الخصائص الفراسية لإدراك صاحبهما، ودخوله فى منطقة العلاقات الطفلية التى صاغ منها رؤياه فى قوله:

وبِتُّ أرى الكواكِبَ دانياتٍ تنازلُ أناملَ الرجلِ القصيرِ
أدافعُ بهذا الكَفَّ عَنِّى وأَمسحُ غُرَّةَ القمرِ المنيرِ

هل نقول إن التشبيه فى القصيدة الجاهلية يبدأ من هذه الحيثيات التى يمتد بها وجود الأنا الشعرية فلا ترى فى الكون سوى تجلياتها؟ إن الأمر ممكن، فالتشبيه، فى القصيدة الجاهلية، يبدأ من الأنا لينتهى إليها، كأن الأنا مركز المشابهة المباشر وغير المباشر فى كل الأحوال، وذلك بالمعنى الذى يؤكد التراسل بين الأنا وموضوعها. هكذا تظهر الثريا فى السماء كما تظهر ثنيات الوشاح، فنتذكر ما تحت الوشاح وما تومئ إليه الثريا. ولو مضينا فى تعداد الأمثلة من معلقة امرئ القيس وشعره على وجه التخصيص أو التمثيل قلنا إن المرأة الجميلة تشبه بيضة النعام التى سرعان ما تعود إلى أصلها الأنثوى حين يغزوها نمير الماء الذى لم يكثر حلول الناس عليه فيتكدر صفاؤه. والمرأة تشبه وجرة، لكنه الوحش الذى سرعان ما تذكرنا عيونه بعيون المرأة، فعينها عينه، وجيدها جيده، والعكس صحيح بالقدر نفسه. والشعر الفاحم كقنو النخلة وقنو النخلة كالشعر الفاحم. وسرب النعاج المتدافعة يشبه سرب عذراوات معبد دوار (أو راهباته) لايختلف من حيث تراسله

الدلالى عن المرأة التى تضئ الظلام بالعشاء كأنها منارة راهب متبتل فى المساء. والمرأة التى يضئ وجهها الفراش لضجيعها أشبه بمصباح الزيت فى قناديل الذبال. وهى نفسها التى يتطلع إليها الشاعر. فينظر إليها والنجوم كأنها مصابيح رهبان تُشبُّ للعائدين فى الطريق. وكأننا بالقدر الذى نرى كل ما يشع الضوء متجسدا فى المرأة، بكل ما ينطوى عليه الضوء من دلالات، نرى المرأة فى كل ما يشع الضوء كأنه مرآة لها. وليس ببعيد عن هذه العملية الدلالية ما نراه فى الأشجار الضخمة التى تكب على الأذقان. والتى تغدو الوجه الآخر من السباع الغرقى التى تغدو، بدورها، فى تحولات المدركات، آصول بصل برى سابح فى المياه. وذلك كله فى عالم فراسى الخصائص، تتجاوب مدركاته، وتتراسل معطياته، كأنها مدركة بعينى طفل لايؤرق نفسه بالحدود العملية أو الحواجز المنطقية، تفتنه البلّورة السحرية التى يمتلكها، ويرى فيها الأشياء كما يريد ويشاء.

هذه الخاصية للعلاقات الدلالية فى القصيدة الجاهلية هى نفسها التى تصل التشبيه بالاستعارة فى هذه القصيدة، وتدنى بهما إلى حال من الاتحاد الذى يغدو به التشبيه مجرد استهلال للاستعارة فى خصائصها الذاتية، أو فى البناء التركيبى للصورة التى لانستطيع معها فصلا للاستعارة عن التشبيه. ولنتذكر أبيات عنترة:

إذ تستبيك بذِى غُرُوب وَاضِح	عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ لَذيذ المَطْعَمِ (٢)
وكأنّ فَارَةَ تاجر بقَسيمَةٍ	سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا إليك من الفَمِ (٣)
أو روضة أُنفا تضمن نَبتها	غيثٌ قليل الدِّمْنِ لَيسَ بِمَعْلَمِ
جادت عليه كلُّ بكرٍ حُرَّةٍ	فتركن كُلَّ قرارةٍ كالدِّرْهَمِ
سَحا وَتسْكابا فكلَّ عشيةٍ	يجرى عليها الماءُ لم يتصرَّمِ
وخلا الذّبابُ بها فليس ببارحٍ	غَردا كفعل الشارب المترنم
هَزِجاً يَحُكُّ ذراعَه بذراعِه	قَدْحَ المُكبِّ على الزِّنادِ الأجْذمِ (٤)

تقليديا: كان القدماء يعلموننا أن عنترة، فى هذه الأبيات، يتحدث عن الحبيبة التى تأسره بثغرها العذب الذى يلذ تقبيله، ويشبّه طيب

نكهتها بطيب ريح المسك، حين تسبق نكهتها الطيبة عوارضها إذا رام تقبيلها، ويمضى فى تشبيه الثغر بأنه روضة لم يرعها أحد، وقد زكا نبتها وسقاه مطر، ولم تطؤه الدواب وتنقضى نضرته وطيب رائحته، وقد جادت على هذه الروضة السحب والأمطار التى تدوم أياما فتترك الحفر المليئة بالماء، الحفر التى تشبه الدراهم لاستدارتها وبياض مائها وصفائه، ويزيد التشبيه فيضيف إلى السحب المطر الذى ينصب على هذه الروضة، فكل عشية يجرى عليها ماء السحاب دون أن ينقطع عنها، وخلت الذباب بهذه الروضة فلا يزايلنها، ويصوتن تصويت شارب الخمر حين يرجع صوته بالغناء، خصوصا حين نسمع احتكاك الأجنحة الذى يشبه احتكاك الزناد. ويختم القاضى حسين بن أحمد الزوزنى شرحه لهذه الأبيات، فى شرح المعلقات السبع بقوله: إن عنترة لما شَبّه طيب نكهة هذه المرأة بطيب نسيم الروضة، بالغ فى وصف الروضة وأمعن فى نعتها ليكون ريحها أطيب.

وذلك ختام لا نضارة فيه، يختزل الدلالات فى «برشامة» قد تفيد القارئ العجول، تقليدى الذوق، لكنها لاتفيد القارئ المتأنى الذى يريد أن يستغرق فى عناصر الصورة، ويتتبع الكيفية التى تتركب بها علاقاتها، والكيفية التى تتدرج بها هذه العلاقات وتتفاعل فى سياق القصيدة.

وليس من الضرورى أن نقوم بدور هذا القارئ فى هذا المقام، ولكن من المهم أن نلتفت إلى أن التشبيه يأتى ضمن لغة استعارية تتجاوب فيها المدركات لتجسيد هذا الفم الذى يدخل فى شبكة من العلاقات التى تلغى الفواصل العملية والحواجز المنطقية بين المرأة والطبيعة، وبين الطبيعة والأسطورة، وذلك فى دلالات من الخلق والتجدد التى تجعل من الطبيعة والمرأة وجهين لفعل الولادة المتجددة للكون كله. إن مطلع الصورة يبدأ بالمجاز المرسل الذى ينطلق من وجه ذى غروب واضح (أسنان شابة حادة ناصعة) عذب القبل لذيذ الطعم. ومن هذه النقطة تتولد الصورة التى تختلط فيها الحواس، وتتجاوب المدركات، فيتناغم المشموم والملموس والمتذوق والمسموع والمرئى فى

تركيبة تصل الطبيعة بالإنسان، وترد الطبيعى إلى الإنسانى. وتسقط روح الإنسان على الكائنات والنباتات والعناصر. فنعيش دورة من دورات الخلق الذى يشمل الكون كله، لكن الذى يبدأ من الإنسان (المرأة عذبة المقبّل لذيذة الطعم) وينتهى بالإنسان (الأجذم المكب(٥) على الزناد).
وما بين الإنسان الأول (الكامل) والإنسان الثانى (الناقص) تتخلق شبكة من علاقات الدلالة التى لاينفصل فيها تشبيه عن استعارة، والتى لانستطيع أن ندخل إليها إلا بعد أن ندرك خصوصية العالم الذى يصنعه الشاعر الجاهلى ويدركه فى آن. وهى خصوصية تفضى بنا إلى الدلالة نفسها التى تصل المرأة بالحياة التى يستعاذ بها فى لحظات الخطر التى تدنى من الموت، فتصل دماء الفارس فى المعركة بورود الحب، وبيض الهند ببيضة الخدر، والسيوف اللامعة والثغر المتبسم، وذلك فى اللحظة البينية التى يختلط فيها القتل بالشهوة، والموت بالحياة، ويغدو وجود الحيوان والنبات وظواهر الطبيعة ومظاهرها مرايا لوجود الإنسان الذى يقول:

ولقد ذكرتُك والرماحُ نواهلٌ ... منى، وبيضُ الهندِ تقطرُ من دمى
فوددتُ تقبيلَ السّيوف لأنها ... لَمَعَتْ كبارق ثغرك المتبسم

فهو إنسان يشتهى الحياة فى الموت، ويرى فى الموت الحياة، ويحلم بلحظة الوصل الكامل التى لاتتحقق إلا بالدماء ويبسط حضوره، فى ثنايا حلمه، على الأشياء والكائنات التى يحيلها إلى مرايا له ومرآة لمن يحب.

(*) مجلة العربى، اغسطس ١٩٩٤ .
(١) الكلكل : صدر الفرس.
(٢) إذ تستبيك : أى تذهب بعقلك.
(٣) فارة : أى فورة ريح المسك.
(٤) الأجذم: المقطوع الكف.
(٥) الأجذم المكب الذى به مرض الجذام. مما جعله ينحنى.



حوار الكائنات (*)

من الكتب التى قرأتها عن شعرنا القديم وشدتنى إليها كتاب صلاح عبدالصبور «قراءة جديدة لشعرنا القديم». جذبنى إليه تواضع صاحبه وبساطته فى العبارة، والألفة الساحرة التى يقيمها مع قارئه، خصوصا حين يعرض على هذا القارئ تجربته، من حيث هو عاشق للشعر العربى القديم، عاشق أحب هذا الشعر كأنه جذوره الممدودة فى الأرض، فصدر عنه فيما كتب،

وطمع أن يستوعب أصفى تقاليده ليعرضها على مرآة عصره. هذا العاشق المتميز لم يستهوه كبار الشعراء فى تراثه لشهرتهم، أو صرفوه عن النظر فى صغارهم، ولم تشده القصيدة التى رزقت حظا من الرواج فاستغنى بها عن خامل القصيد بل حاول، مخلصا، أن ينظر إلى تراثه الشعرى نظرة بريئة، ترى الجمال حيثما وجد بمقياسه العصرى الذى يبحث عن تجاوب قيم الحاضر والماضى، ويغرى بصحبته الأليفة القارئ ليبحر معه، فى مركبه المتميز، غير زاعم أنه سيصل بصاحبه إلى بر الأمان، فهو يعلن منذ البداية أنه يبغى الصحبة فى المغامرة والاكتشاف.

هذه البراءة التى انطوت عليها قراءة صلاح عبدالصبور للشعر الجاهلى هى التى انتهت به إلى اكتشاف العين الطفلية للشاعر الجاهلى، فى حوار هذا الشاعر مع الكون، أو حواره مع الكائنات. هذه العين الطفلية التى تميز بها الشاعر الجاهلى هى التى أدركت، بدورها، الصلة الرمزية بين الإنسان والكون، وجعلت من عوالم الطبيعة والحيوان مرايا للإنسان ورموزا له، فأسكنته عالما أليفا، وأقامت بينه وكل من حوله فى هذا العالم ما أطلق عليه صلاح عبدالصبور «حوار الكائنات».

هذا الحوار، فيما أحسب، يبدأ من منطقة التعاطف التى تسقط فيها الأنا مشاعرها على الأشياء والكائنات، أو تتحد معها، على نحو يجعل من الذات موضوعا ومن الموضوع ذاتا، فى علاقات تنطوى على أدوات التشخيص والتجسيد البلاغية التى تقتنص اللحظة التى يغدو بها التعاطف تقمصا، هذا النوع من التعاطف يدنى بأطرافه إلى حال من الاتحاد، حال يغدو فيه مفعول التعاطف مرآة لفاعله، بالقدر الذى يغدو فاعله ذاتا تقيم حوارا مع نظائرها فى مرآتها التى هى إياها بأكثر من معنى.

ولم يصغ صلاح عبدالصبور أفكاره على هذا النحو، تحديدا، ولكنى أحسب أن شيئا من ذلك كان يدور بخلده، خصوصا فى حال

توقفه إزاء النماذج التى عدّها أمثلة على حوار الشاعر الجاهلى مع الكون والكائنات. لقد وقف على أبيات امرئ القيس التى يحاور فيها الذئب، وأردفها بأبيات المرقش الأكبر، ومضى فى التمثيل إلى أن استبدل بالذئب الناقة فأوقفنا على أبيات المثقب العبدى الشهيرة عن ناقته وأبيات أقران له. وفى كل النماذج التى ذكرها صلاح عبدالصبور، كان الحوار لافتا بين الشاعر والكائنات، وكان الاتحاد العاطفى فاعلا فى علاقة التقمص الوجدانى التى وصلت الشاعر بموضوعه، وكانت الخصائص الفراسية التى يكتسبها الموضوع، فى كل حالة، تجسيدا لمعنى المرآة التى يتحول بها الموضوع الشعرى إلى معادل لبعض هموم الذات.

ويبدو أن امرأ القيس هو حامل لواء الشعراء إلى هذا الحوار، فقد تكررت إرهاصاته أكثر من مرة فى معلقته، أولها نجواه إلى الليل فى أبياته:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرْخَى سُدولَه عليَّ بأنواعِ الهُمومِ لِيَبْتَلِى
فَقُلْتُ لَه لمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِه وأرْدَفَ أَعْجَازًا ونَاءَ بكَلْكَلِ(١)
الا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انْجَلِى بِصُبْحٍ وما الإصْبَاحُ مِنْكَ بأمْثَلِ
فَيَالَكَ مِنْ لَيْلٍ كأنَّ نُجُومَه بَأمْراسِ كِتّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ(٢)

وهى نجوى أحادية الاتجاه، نسمع فيها صوت الأنا التى تخاطب موضوعها الذى تسقط عليه مشاعرها، فيغدو مرآة رمزية للوضع الوجودى القلق للذات الناطقة فى النص الشعرى. وأحسب أن هذه الذات لم تقنع بالحوار من طرف واحد مع الليل الذى هو عنصر من عناصر الطبيعة، حتى بعد تشخيصه بواسطة الاستعارة التى أحالته رمزا، فجاوزته إلى الحوار مع الكائنات الحية. واختارت منها «الذئب» الذى تحول، بدوره، إلى مرآة أخرى للذات، فى منطقة التقمص. ونقرأ فى معلقة امرئ القيس:

ووادٍ كَجوفِ العيرِ قَفْرٍ قَطَعْتُه بِه الذِّئْبُ يَعْوى كَالْخَليعِ المُعَيّلِ(٣)
فقلتُ له لَمّا عَوَى: إنَّ شَأنَنَا قليلُ الغِنى إنْ كُنْتَ لمَّا تموَّلِ

كلانا إذا مانَال شيئًا أفَاتَه   ومَنْ يَحتَرِثْ حَرْثى وحَرْثك يَهْزِل

وهى أبيات تبدأ من التشبيه الذى يدنى بطرفيه إلى حال الاتحاد، فيقع كل منهما موقع الآخر، ويتبادل معه الصفات. فيغدو الذئب كالخليع المُعَيَّل وهى صفة بشرية، ويغدو الإنسان كالذئب الذى يعوى فى واد كجوف العير وهى صفة حيوانية. ولا ندهش من مراوغة الذات الشعرية التى تختفى وراء قناع ضمير المتكلم، فى الأبيات، خصوصا حين ترى مجلاها فى الذئب الذى أصبح إياها فى كثير من أحوالها، خاصة تلك التى تجمع بين الأصل والصورة فى المرآة الشعرية بواسطة العبارة التى تقول: «ومن يحترث حرثى وحرثك يهزل».

وإذا كنا لانسمع صوت الطرف الثانى من الحوار، فى معلقة امرئ القيس، لأن الذات مشغولةٌ بتجَلِّى مرآها وليس الحوار مع حضورها الذاتى فإننا نسمع الطرف الثانى فى الحوارية التى يقيمها النجاشى مع الذئب فى أبياته التى تقول:

وَمَاءٍ كَلَوْنِ الغُسلِ قَدْ عَادَ آجِنًا   قليل به الأصواتُ فى بَلَدٍ مُحْلِ

وَجَدْتُ عليه الذئب يعوى كأنَّه   خليعٌ خَلا مِنْ كُلِّ مالٍ ومِنْ أَهْلِ

فقُلتُ له يا ذئبُ هَلْ لَكَ فى فتىً   يُؤاسِي بلا مَنٍ عَلَيْكَ ولا بُخْلِ؟

فَقَالَ هداكَ اللَّهُ للرَّشَدِ، إنَّمَا   دعوتَ لِمَا يأتِه سبُعٌ مِثْلى

وتلك أبيات تبدأ بصيغة نحوية ودلالية لاتختلف كثيرا عن الصيغة التى تبدأ بها أبيات امرئ القيس، فالسكون والمَوَاتُ والوحشة يفترش المحَلَّ هنا وهناك. والذئب يعوى كالخليع البائس كثير العيال عند الشاعرين، والدعوة إلى المواساة هى هى، والجملة التى تبدأ بالواو (واو رُبّ) يليها المتضايفان متماثلة التركيب فى الحالين. ولكننا نسمع صوت الذئب يستفتح نوعا جديدا من المحاورة، نوعا تجرِّد به الذاتُ الشعريةُ من نفسها موضوعا، فتغدو هى المخاطِبُ (بكسر الطاء) والمخاطَبُ (بفتح الطاء)، وندخل فى نوع من ألوان العلاقة الدلالية، أوسع بكثير من كل ما أطلق عليه البلاغيون القدماءُ اسم

«التجريد» وضربوا له المثل بمطلع معلقة الأعشى:

وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلُ   وهَلْ تُطيقُ وَدَاعا أيها الرَّجُلْ

وعرّفوه بقولهم: إن «التجريد» هو أن يُنتزع من أمر ذى صفة أمرا آخر مثله فى الصفة، أو أن تأتى بكلام يكون ظاهرُه خطابا لغيرك، وأنت تريدُه خطابا لنفسك، فتكون قد جرَّدت الخطاب عن نفسك وأخلصته لغيرك.

والواقع أن الأمر يجاوز هذا الفهم البلاغى إلى فهم أوسع يصل البلاغة بضرب من إدراك الوجود، ضرب يجسده الحوار مع الكائنات التى تنعكس على مراياها الذات الشعرية، وتجد فيها معادلا لحوارها الذى تجتلى فيه وجودها حين تنقسم على نفسها فتغدو فاعلا للتأمل ومفعولا له فى آن. هذا النوع من الحوار نراه مع الكائنات الأكثر ألفة عند الشاعر (الإنسان) من الذئب، وأخصّ الناقة التى انطوت على أبعاد رمزية كثيرة فى الشعر الجاهلى، أبعاداً لايدنو منها سوى الحصان رفيق الشاعر الثانى، فى الحل والترحال، والتوحد والتمرد. ويرتبط أول هذه الأبعاد، فى تقديرى، بما أهَّلَ الناقة لأن تغدو مرآة تجتلى فيها الذات وجودها، وذلك فى المعنى الذى يمكن أن نقرأه فى أبيات المثقب العبدى التى تقول:

إذا قُمْتُ أرْحَلُها بلَيْلِ   تَأَوَّهُ آهَةَ الرَّجُلِ الحَزِينِ

تَقولُ إذا دَرأْتُ لها وَضِينى   أَهَذَا دَيْنُهُ أَبَدًا و دينى (٤)

أَكُلَّ الدَّهْرِ حِلٌ وارْتِحَالٌ   أما يُبْقِى علىَّ ولا يقِينى

وهى أبيات تنطق فيها الناقة مشاعر صاحبها، كأنها صدى لصوته، أو وجهه الحوارى الآخر الذى يرد عليه لهفته واندفاعه. فتكتسب الناقة صفاتٍ بشرية، تتسرب إليها بفاعلية الاستعارة التى تتفاعل فيها أطراف متعددة، على رأسها المستعار له والمستعار منه. ولكن عمليات التفاعل، فى هذا السياق، تحطم الحواجز المتعارف عليها بين الكائنات والأشياء، فتكتسب الناقة صوتا بشريا، وتجعل منها الصورة المنعكسة لصاحبها فى المرآة، ولذلك تتأوه آهة الرجل

الحزين وليس آهة المرأة الحزينة، ومع ذلك يظل صوت الناقة غير مفارق للصفة الأنثوية التى تنطقها الدلالات المضمنة فى جملة: «أهذا دينه أبدا ودينى» أو جملة «أما يبقى علىَّ ولايقينى». وهى دلالات يمكن أن تستدعى إلى الذهن صورة المرأة الخائفة على زوجها، أو قرينها، وهى صورة شائعة فى الشعر الجاهلى، تذكرها حين نذكر قصيدة عروة بن الورد التى مطلعها:

أَقلِّى عَلَىَّ اللَّومَ يا ابنَة مُنْذرٍ ونامى فإنْ لَمْ تشْتَهِى النَّوْم فاسْهرى

وليس المهم تحديد دلالة الذكورة أو الأنوثة المصاحبة لترابطات الصورة. الأهم هو ما يؤديه نطق الناقة نفسها من دلالات رمزية تنبنى على الخصائص الفراسية فى إدراك الأشياء. ولذلك يتحول حضور الناقة إلى حضور بشرى، فى الأبيات، ويغدو صوتها هو صوت الأنا الناطقة فى القصيدة كلها، ولكن فى بعد من أبعاد صراعها مع المواقف المتناقضة التى تدور داخلها. أعنى المواقف التى لاتستطيع أن تدركها، ولانستطيع نحن أن نراها، إلا من خلال موازياتها الرمزية التى يُجَسِّدُها الفعل الاستعارى الذى تنطوى عليه الأبيات. وإذا كان هذا العمل يحيل الناقة إلى ما يشبه المرآة التى تجتلى الأنا فيها مشاعرها إزاء موقف من المواقف، فى انقسامها على نفسها داخل هذا الموقف، فإنه يساعد الأنا على أن تكتسب معرفة جديدة بنفسها وموقفها من الوجود الذى يحتويه. وفى الوقت نفسه، يساعدنا، نحن القراء، على أن نرى الموقف من خلال معادلاته الموازية التى تبتعد عن التقرير والصرخات الانفعالية، والتى تؤكد حيوية الوجود، والعلاقات الفاعلة المتفاعلة بين عناصره وكائناته فى الوقت نفسه.

هكذا، تتحدث الناقة حقا فى هذه الأبيات. ولكنها تتحدث من حيث هى بعض الأنا التى تحاور بعضها الآخر، والتى تجتلى نفسها فى غيرها الذى هو إياها فى علاقات الرمز، فالناقة ليست سوى الوجه الآخر لوجود الذات المنقسم على نفسه فى الأبيات، والذى يناقل حضورها القلق ما بين ضمير المتكلم وضمير الغائب اللذين

هما إياها فى انقسامها. وبالطبع، لايمكن فهم رمزية الأبيات، فضلا عن المعنى الضمنى لرمزية المرآة التى تحتويها، لو رددنا تموّجَ الدلالة فى الأبيات إلى علاقة مجازية ضيقة البعد، وألصقنا بطاقة «الاستعارة المكنية» على الأبيات، أو قدّرنا فعلا محذوفا فى علاقات التراصف بين الكلمات.

وقد فعل التِّبْريزى شيئا من ذلك فى كتاب «تهذيب الألفاظ»، والجَوَالِيقِىّ فى «شرح أدب الكاتب» وكان ذلك حين تقبلا الأبيات تقبلا أكثر تسامحا من تقبل ابن طَبَاطَبَا العلوىّ الذى عَدَّ الأبيات من المجاز المباعد للحقيقة، ونفر منها، وآثر عليها قول عنترة فى وصف فرسه:

فازْوَرَ مِــنْ وَقْــعِ الْقَنَـا بِلَبَـانِـه ... وَشَكَا إلىَّ بعَبْرَةٍ وتحَمْحُـمِ(٥)

لَوْ كَانَ يَدْرِى ما الْمُحَاوِرَةُ اشْـتَكَى ... ولَكَانَ لَوْ عَلِمَ الكَلاَم مُكَلِّمِى

وذلك لأن عنترة لم يصل بفرسه إلى درجة الكلام وقصر المشابهة على ما يليق بها. ولقد انتقل هذا الفهم من ابن طباطبا العلوى إلى قُدَامَة بن جَعْفَر الذى لم يستطع، فى كتابه «نقد الشعر»، إدراك الفاعلية الرمزية للاستعارة فخنقها بَأَمْرَاسِ الْمُعَاظَلَة(٦) والتناقض على طريقة الْعُدْمِ والقُنْيَةِ(٧)، ونظر شذرا إلى حوار الشاعر مع الكائنات، وعَدَّه مجافيا لقواعد المنطق التى أراد أن يقيم عليها مفهوم الشعر مع الأسف.

وكان قدامة وأشباهه من القدماء والمحدثين بعيدين عن الصواب فى نظرتهم المنطقية الجامدة إلى الشعر، لأنهم لم يدركوا انطلاق الشعر من توتر الأنا التى تنقسم على نفسها، لتجتلى وجودها، والتى تبحث لنفسها، فى انقسامها، عن موازيات ومعادلات، تتحول بها الكائنات إلى مرايا لها، فى مختلف أحوالها. وذلك فى حال من الوعى الذى ينقلب به الحوار مع الكائنات (الذى هو حوار الأنا مع نفسها) إلى نوع من اكتمال التعرف الذى لايتحقق إلا بأن تصبح الأنا العارفة ذاتا ناظرة تتأمل، وذاتا منظورا إليها هى موضوع للتأمل.

ومن خلال الحوار بين هذه الأنا، فى انقسامها، ينتقل الحال المعرفى من عتبة الإدراك إلى الوعى المكتمل. وبالقدر الذى يغدو به المجاز حتميا لهذا الحال المعرفى، فى كل ما يتفرع عنه أو يؤول إليه، فإن الإدراك الفراسى للأشياء هو الوجه الآخر للمجاز. وكلاهما يؤسس رؤيا الشعر التى ترى العالم بوصفه علاقات متجاوبة، لاينفصل فيها الإنسان عن الحيوان، ويتحول فيها وجود الحيوان إلى موازٍ لوجود الإنسان ومرآة له فى آن.

هكذا، نرى فى تقلب أحوال الحيوان، فى الشعر، ما يوازى تقلب أحوال الإنسان فى الوجود، ونتنقل من الحضور البهيج الفرح بالوجود إلى الحضور النافر المتمرد على الوجود، ونتحرك فى دوائر من الدلالات التى توازى تَقَلُّب الوجود نفسه بالإنسان، ما بين حالى السعادة والشقاء. والحال الأول نراه فى البهجة الفرحة لتجاوب الكائنات فى بيت المُنَخَّل اليَشْكُرى:

وأُحُبُّها وتُحِبُّنى ويُحِبُّ ناقَتَها بَعِيرى

والحال الثانى نراه فى التمرد القلق النافر الذى ينطوى عليه البيتان اللذان يرويان لعبيد بن الأبرص:

وَحنَّتْ قَلُوصى بَعْدَ وَهْنٍ، وَهَاجَهَا مع الشَّوْقِ لَيْلاً بالحجازِ وَميضُ
فَقُلْتُ لها: لا تَضْجَرى، إنَّ مَنْزِلاً نَأَتْ بِه هِنْدٌ إلَىَّ بغيضُ

(*) مجلة العربى، سبتمبر ١٩٩٤.
(١) وناء بكلكل: أى حط بصدره.
(٢) صم جندل: حجارة قوية صلدة غير متخلخلة.
(٣) الخليع المعيل: هو الذى تبرأ منه قومه ونفوه منهم، مع أنه ذو عيال وفقير.
(٤) الوضين: حزام الرحل الذى يوضع فوق الناقة.
(٥) اللبان: الصدر.
(٦) أمراس المعاظلة: أى أنواع التعقيد.
(٧) القنية: الاكتساب.



حكمة اللذة (*)

كان الانحدار التدريجى للنموذج الأصلى للشاعر، وظهور نماذج مناقضة، فضلا عن تحولات النموذج الأصلى نفسه، نتيجة حتمية أو طبيعية للتحولات الاجتماعية الاقتصادية للعلاقات القبلية فى العصر الجاهلى. وكما ظهر نموذج الشاعر المادح نقيضا لنموذج الشاعر الحكيم، فى التحولات التى أدّت إلى تعارض الحكمة والثراء، داخل علاقات القبيلة الجاهلية،

تعدّل نموذج الشاعر الحكيم نفسه، واتخذ تجليات متنوعة، اقترنت بالتمرد على العلاقات التى أدت إلى تولد نقائضه. بعض هذه التجليات يبدو بعيدا فى ظاهره عن الدلالة على أصله الذى ينتسب إليه الشاعر الحكيم. ولكن إشارة هذه التجليات إلى أصلها تظل لافتة، خصوصا فى حالة الشعر الذى يشدنا ظاهره إلى الاستمتاع بمباهج الحياة، ويدعو إلى الاستغراق فى عوالم اللذة الثلاثية: المرأة والخمرة والصيد. وهى عوالم متداخلة لدى الشاعر الجاهلى الذى ألحّ عليها، أعنى أنها عوالم انقلبت بالمرأة إلى طريدة، وبالعلاقة بينها والرجل إلى علاقة طرد، ووصلت تمنع المرأة بمراوغة نظيرها الأنثوى فى طرد الصيد الذى ينتهى بانتصار الفارس دائما، وتغلب الذكر على الطريدة الأنثى أو المرأة الفريسة. هذا التداخل الذى وصل بين طرد المرأة وطرد الصيد هو نفسه الذى وضع الخمر موضعها الاحتفالى فى نشوة النصر على الاثنين، والاستعاضة بمتعة الاثنين عن غيرهما من الأقانيم(١) المناقضة فى المجتمع الجاهلى، وذلك فى منطقة التمرد التى تستعيد بها الأنا المبدعة حضورها القديم، أو يكشف الشاعر وراء السطح الظاهر للعوالم المتداخلة للذة عن المعنى الباطن الذى يعود به إلى دائرة نموذجه الأصلى، حيث الشعر بشارة المعرفة، والشاعر هو الكائن العارف بكل شئ.

ومعلقة طرفة بن العبد الشهيرة دالة على هذا المجلى المراوغ للنموذج الأصلى، حيث تتكشف لذائذ الحس عن نقيضها، وتبين العوالم المتداخلة لمتعة الخمرة والفروسية والمرأة عن معنى أبعد، ابتداء من إشارتها الحاسمة إلى عوالم اللذة الثلاثية على هذا النحو:

ولولا ثَلاثٌ هُنَّ من عيشةِ الفتى	وجدك لم أحفلْ متى قام عُوَّدى
فمنهن سبْقُ العاذلاتِ بِشَرْبَةٍ	كُمَيْتٍ متى ما تعلَ بالماء تزْبِد(٢)
وكرّى إذا نادى المضاف مُجَنَّبا	كَسيدِ الغَضَا نبهته المتورِّد (٣)
وتقصير يوم الدُّجْنِ والدُّجْنُ مُعْجِبٌ	ببهكنةٍ تحت الطِّراف المُعَمَّدِ(٤)
كأنَّ البرين والدماليج عُلقَت	على عشر أو خروع لم يُنَضَّدِ(٥)

والأبيات معروفة مألوفة لقارئ الشعر الجاهلى، درسناها طلابا، وعلمناها أساتذة، وظللنا نكررها بوصفها نموذجا دالا على الأقانيم الثلاثة التى كرس الشاعر الجاهلى لها نفسه: الخمرة والفروسية والمرأة. ولكن ينبغى أن نحترس من التعميم الذى ألفناه، ومن الدلالة العامة التى نسبناها إلى هذه الأبيات. فالواقع أنها لا تمثل أقانيم عامة قدسها كل شعراء الجاهلية، ولا تمثل نظرة واحدة إلى العالم حتى على مستوى الدائرة المحدودة التى يمثلها شعر المعلقات، فضلا عن أنها لا تترتب على هذا النحو عند الجميع. قد يقترب شعر امرئ القيس من شعر طرفة فى منطقة المرأة أو الصيد، لكنه لن يتطابق معه، وقد نعثر على ملمح من ملامح التشابه فى التركيز على الخمر ما بين الأعشى وعنترة وطرفة، ولكن الفارق بعيد بين الثلاثة فى مستويات الرؤية والأداء.

إن أبيات طرفة تصف نموذجا حياتيا متميزا، يمكن أن يتشابه مع غيره، لكن فى المنطقة التى تؤكد الخصوصية، وتبرز المغايرة. ومصدر الخصوصية والمغايرة مرتبط بالكيفية التى يجاوز به الوصف السطح الظاهر للأشياء والعلاقات، وينتقل من المجاورة الكلية لمظاهر اللذة الحسية إلى دلالاتها العميقة التى تجعل منها تمردا على ما يجاوز الحس. والبداية التى تقود إلى خصوصية النموذج هى الموت، الذى يفرض نفسه على الحياة، ويضع أقانيم لذتها الثلاثية موضع النقيض، والعلاقة بين عيش الفتى وقيام عائديه هى العلاقة الضدية التى تواجه بها الحياة الموت، وتقاوم بها اللذة العدم. والدور الدلالى الذى تؤديه أداة الشرط «لولا» لا يختلف عن دلالة القسم، من حيث الارتباط بالمصير الذى تتقلب فيه حظوظ العيش بما يدفع إلى إبراز الحضور الوجودى للفرد الذى يتمرد على قدرة المقدور.

ويعنى ذلك أننا لسنا إزاء أبيات تتحدث عن استمتاع سطحى بمباهج العيش، أو استغراق حسى بمتع الحياة، ولسنا إزاء نموذج لشاعر يتوقف عند ظواهر الأشياء، حيث اللذة العابرة لا تجاوز

الدلالة القريبة للحواس، وإنما إزاء نموذج يضعنا فى مواجهة ما يؤرق عيش الفتى فى الحياة التى يحياها، فى علاقات تقودنا إلى ما وراء الظاهر، وتنقلنا من الدلالة الأولى المباشرة إلى الدلالة الثانية فى مستويات الوجود والحضور. ولذلك تتفجر مشكلة المصير لافتة من مطلع المعلقة، حيث الطلل(٦) مظهر من مظاهر المصير. والناقة علامة من علامات السفر فى زمن المصير. وتواجهنا دلالة القَسَم فى الأبيات التى نقلناها بالنهاية التى توازى قيام العائدين أو انصرافهم عن المريض. وتنقلنا الأبيات نفسها إلى المرأة التى تتحول، فى المعلقة كلها، إلى سؤال مفتوح على المصير، فى مقامها وارتحالها، اقترابها وابتعادها، فهى معنى مراوغ الدلالات، يومئ إلى نقائض الحضور والغياب، كما يومئ إلى النقيضين: «حضور الوغى»(٧) و«شهود اللذات». ويبرز الموت هوة تروع الظنون فى المعلقة، لا قدرة على تحملها إلا بنقيضها، ولا خلاص منها إلا بالغوص فى قرارة النبع الذى يفضى إليها مع أنه فرار منها. ولذلك يلتقى «حضور الوغى» و «شهود اللذات» فى تجاوب الدلالة التى تؤكد العجز عن دفع الموت، وضرورة مبادرته بما تملك اليد، لكن بما يفضى إليه فى النهاية.

والواقع أن مفارقة اقتران العجز عن دفع الموت بالاندفاع إليه، أو الإسراع نحوه، حيث دلالة المبادرة إلى الموت بكل ما تملك اليد، هى المفارقة التى تصل اللذة بالموت بوصفها سبيلا إليه وتحديا له، وذلك فى التجاوبات الدلالية التى تجمع بين حضور الوغى وشهود اللذات، وتصل بين المعنى الحسى للمبادرة بما تملك اليد والمعنى العقلى لتأكيد الإرادة الإنسانية فى مواجهة ما ينفيها. وما تملكه اليد، فى هذا السياق، هو سبق العاذلات بالاندفاع الملهوف الظامئ إلى الخمرة التى هى نوع آخر من مواجهة المصير، والناقة الأنثى التى تردنا إلى الأم الكبرى، وحضور الأنثى بوصفها الوجه الآخر من المصير، وذلك فى الوقت الذى تردنا إلى الصدع الذى يتسع بين

الأنا والجماعة. فيدفع إلى الرحيل عنها. فى السياق الذى ينطقه بيت المعلقة:

وإنى لأمضى الهمّ عند احتضاره بعوْجاءَ مِرْقالٍ تروح وتغتدى (٨)

هذه الناقة السريعة التى تنطوى على معنى الأمان الذى افتقدته الأنا فى علاقتها بالجماعة، فمالت عنها إلى ما هو غيرها، ليست بعيدة فى دلالتها عن الناقة التى وصفها ثعلبة المازنى حين قال:

وإذا خليلُكَ لم يَدُم لك وصلُه فاقطع لبانته بحرفٍ ضامرِ

والحرف الضامر هو الناقة السريعة الرفيعة التى تمضى فى نأيها عن الجماعة، حيث لا شئ يشد الشاعر فى علاقات المكان، وحيث المصير سؤال مجهول الإجابة فى علاقات الزمان، فلا يبقى سوى الاندفاع إلى كل ما يؤكد توثُّب الحياة فى عالم الجمود، وما يؤكد الحركة فى عالم الثبات، ويستبدل مبدأ اللذة بمبدأ الواقع.

ويبدو هذا الاستبدال منذ اللحظة التى تتصدى فيها الأنا الشاعرة، فى أبيات المعلقة، لهذا اللائم الذى يلومها. وأما المرأة الوجه الآخر من الخمرة فى ازدواج الدلالة فعلاقتها بالزمن علاقة لافتة منذ البداية: وجودها ينفى الإحساس بوطأة الزمن، ويؤكد الحضور إزاء الغياب، مع أنه الحضور الذى ينطوى على الغياب. والجامع الدلالى الذى يصل بين المرأة والخمر هو معنى المائية التى تسيل فى الخمرة، والتى تتسرب فى حضور اليوم الغائم - يوم الدجن الماطر الذى يختزل التمطى البطئ لساعاته فى الحضور الأنثوى المتوثب الذى يستبدل بالجمود فورة الخصب.

وما بين المرأة والخمر ينطلق حصان الرغبة لا الشهوة، الرغبة التى تستبدل بعلاقات الوجود القدرى مبادرة اليد الفردية. ودلالة إنقاذ المضاف الذى هو مرآة للأنا هى الدلالة الإكمالية للثلاثية التى تقهر مبدأ الواقع بمبدأ اللذة، ولكن التى يعنى حضورها الغياب الذى هو تمرد على الموت وتمثيل له فى آن. وليس من المصادفة أن كل نقائض الموت تذكر به، وكل محاولة للفرار منه تفضى إليه، فهو

الغائب الحاضر، والموجود الذى لا يكف عن الوجود، حتى فى نقائضه التى تسعى إلى تغييبه فلا تفلح إلا فى إحضاره.

والواقع أن الموت أبرز عناصر الحضور فى معلقة طرفة، خصوصا فى تجاوبها ودلالات الشعر الجاهلى الذى يواجه الموت أو يقهره بطرائق موازية أو مغايرة، فالمصير الذى يؤرق معلقة طرفة هو نفسه الذى يؤرق أبيات امرئ القيس التى لم تخل من الشعور بأن العروق الإنسانية موشوجة(٩) إلى الثرى، موصولة بالموت الذى يجرى مجرى الدم فى النفس. وهو نفسه المصير الذى أرهق غير امرئ القيس من الشعراء الذين أفزعهم تقلب القدر وتربص الدهر. فصاغوا الدلالة التى انطوى عليها عجز بيت تميم بن مقبل: ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر. هذا المصير الذى يكتنفه الموت من كل جانب واجهته معلقة طرفة ومثيلاتها بنقيضه، فى سياق علائقى يردد أصداءه بيت عمرو بن قنعاس المرادى:

متى يَأْتِنِى أَجَلِى يَجِدْنِى شَبِعْتُ من اللذَّاذَةِ واشْتَفيْتُ

أو قيس بن الخطيم الأوسى:

متى يأت هذا الموت لا تبق حاجة لنفسٍ إلاً قد قضيتُ قَضَاءَها

ومعلقة طرفة تتحرك فى هذا السياق العلائقى، تنتمى إلى دائرة معانيه المتجاوبة وتضيف إليها بواسطة صياغتها الخاصة لتميز النموذج الذى تنطوى عليه، خصوصا حين لا تركز على لوازم اللذة أو مظاهرها إلا لكى تبرز نقيضها الذى تحاول أن تنفيه فتؤكده، كما لو كان إلحاحها على الحضور اللَّذِّى فى الوجود إلحاح على العدم الذى ينسرب فى الوجود. هكذا تتوتر المعلقة بين طرفى ثنائية يقود الحضور فيها إلى الغياب، والغياب يفرض حضوره على نقائضه، وذلك بما يدفع الكائن الإنسانى إلى الحركة فى دائرة محكومة سلفا، كأنه الدابة المشدودة بحبل مرخى، تتوهم أنها حرة فى الحركة، مع أن حركتها محكومة بثنيات الحبل الذى يشدها إلى مصيرها الذى يتحكم فيه غيرها. والمفارقة بين الحركة المتوثبة لهذه الدابة

والحبل الذى يرخى لها هى المفارقة الواقعة بين الوهم والحقيقة، بين حضور الوغى وشهود اللذات، اليد التى تمسك بالحبل كالمصير المحتوم وثنياته المرخاة التى تغوى بالانطلاق، مراوغة المصير التى تنتهى بالعدم الذى يسوى بين قبر البخيل بماله وقبر الغوى المفسد فى البطالة.

ولا شئ يعادل الوعى بالموت فى معلقة طرفة سوى الوعى بالزمن الذى يتعامد على دلالة الموت، أو الذى تتعامد عليه دلالة الموت، الزمن الذى يضع البشر الفانين والطبيعة المتغيرة مقابل الأيام الثابتة المتكررة، والذى يفرض نفسه على علاقة البشر بالوجود. وحين نقرأ فى المعلقة:

أرى الدهر كَنزا ناقصاً كلَّ لَيلَةٍ وما تَنقصُ الأيَّامُ والدَّهرُ ينفَدُ

لعمرك إنَّ الموت ما أخطأ الفتى لكالطِّوَلِ المُرخَى(١٠) وثِنْياهُ باليَدِ

فإننا نواجه الوعى بالزمن الذى هو وعى بمأزق المصير، ونواجه الموت من حيث هو الدافع الذى يدفع إلى اللذات الثلاثة اللائى هن عيشة الفتى، ورمز اختياره لما يواجه به الموت، دفاعا عن صحوة الحياة بكل ما يملك من قدرة تؤكد معنى الحضور فى الوجود، حتى لو كان هذا الحضور يسرع بالإنسان إلى الموت.

كان هذا الحضور يغتنى بالدلالة حين يصل نفسه بالمبدأ الخلاق فى الكون، ويصل نشوة الكائن الإنسانى بتجدد الطبيعة التى تؤكد معنى الخلق. ولذلك تسقط المعلقة الحضور الإنسانى المتوثب بالحياة على عناصر الطبيعة، وتسقط عناصر الطبيعة على الحضور الإنسانى، مؤكدة دلالة الخصب والتولد وتجدد الحياة التى هى الوجه المقابل والملازم لدلالة الموت. وآية ذلك أن معلقة طرفة تصف الخمرة بصفات الفرس فى اللون، فلون الشربة التى يسبق بها حكيم اللذة المتمرد فى معلقة طرفة هو «الكميت»، لون فرس امرئ القيس الشهير. والخمرة الأنثى هى لازمة المرأة التى نرى أنوثتها فى عناصر الطبيعة، أو نرى أنوثة الطبيعة فيها، فهى والحلى عليها كأنها الشجر

الناعم الذى لم يخضد(١١) أو يناله اليبس، الشجر الممتلئ بعصارة الحياة، الحامل معنى الخصب، كأنه والمرأة الوجه الآخر من هذه الشربة التى ما إن تزاد بالماء حتى تزيد. وحين تصف المعلقة جسد المرأة بالنبات الذى لم يذبل لتؤكد دلالة التجدد والخصوبة، ومن ثم دلالة الحياة المتفجرة بالولادة الجديدة، فإنها تقرن المرأة بالظبى الذى يستظل بأغصان الأراك الذى ينفض ثمره ليأكل منه، فيغدو بعض الحضور الندى للنبات الذى يتخلل الرمل، كأنه شعاع الشمس الذى لم يتغضن، وذلك فى تجاوب الدلالات التى تقرن مراكب النساء فى الصحراء بهياكل السفن فى الماء، فتقرن حضور المرأة برحلة المصير التى يجور بها الملاح طورا ويهتدى، لكن التى تظل المرأة فيها قرينة معنى الخصب الذى يقاوم الجدب(١٢).

وحين تتجاوب أوصاف المرأة و أوصاف النبات الندى من ناحية، وأوصاف الحيوان الفتى من ناحية ثانية، فإنها تؤكد الدلالة الرمزية للماء الذى يقترن بالخصب والنماء والولادة الجديدة، وتنزل المرأة منزلة المبدأ الخلاّق فى الطبيعة، ذلك المبدأ الذى يظهر فى السياقات المتجاوبة للشعر الجاهلى، تلك السياقات التى تصل بين ظبى طرفة الذى يبسم عن ألمى، كأن منورا نديا تخلل حر الرمل، وتلك المرأة التى لو أسندت ميتا إلى نحرها لعاش ولم ينقل إلى القبر فى شعر الأعشى، أو تلك المرأة الأخرى التى خاطبها المرقش الأكبر بقوله:

أينما كنتِ أو حَلَلْتِ بأرضٍ أو بلادٍ، أحييتِ تلك البلادَا

ولكن المرأة فى معلقة طرفة لها خصوصيتها اللافتة، فهى الحضور المزدوج لأطراف المثلث الذى ينطوى على رغبة الحياة وشهوة الموت، الحضور المتوتر بين نقيضيه اللذين هما عنصراه التكوينيان، فى مبادرة الموت باللذة، وانتزاع الحياة من الموت بالمتعة. إنه الحضور الذى نفهم مراوغته حين نتذكر بيت جران العود النميرى:

فتقتُلُنى وأقتلُها ونَحيا ونخلطُ ما نموتُ بالنشور(١٣)

هل يمكن الحكم، والأمر كذلك، على وصف معلقة طرفة بن العبد للذاتها الثلاثة بأنه من قبيل الوصف الحسِّى؟ وهل يمكن القول إن المعلقة تنطوى على نموذج لشاعر حسى تستغرقه متع الحواس؟ إن الظاهر يقود إلى الباطن، والمعانى الأول تفضى إلى المعانى الثوانى. ووراء قناع الحس يختفى نقيضه، حيث ثنائية الحضور والغياب على مستوى الوجود، والتقابل الذى يضع حضور الوعى موضع شهود اللذات فى مواجهة السؤال: هل أنت مخلدى؟ ونموذج الشاعر الذى يبرز من وراء المعلقة هو نموذج الشاعر الحكيم فى علاقته بالوجود، لكن فى مجلى العلاقة التى تدفعه إلى مواجهة المصير بمبادرة اليد التى تسبق الموت باللذة، وتقتنص من الحياة ما يحقق الانتصار على العدم. وتلك هى حكمة اللذة التى يستبدلها نموذج الشاعر الحكيم بمبدأ الواقع، والتى يصطدم بسببها مع أطراف الواقع نفسه: العاذلين والعاذلات.

ولذلك تقرن المعلقة، ضمنا، الموت فى الحياة بعيش الآخرين الذين يكنزون المال، يظلمون ذوى القربى، أهل هذا الطراف الممدد الذين لا يرعون بنى الغبراء، ذروة البيت الرفيع الذى لم يعد مصمّد، حلقة القوم التى انكسرت، العشيرة التى تحامت ابنها ونفرت منه لأن حدقة عينه اتسعت فرأت حقيقة الكون، القبيلة التى أفردت فتاها إفراد البعير الأجرب لأنه قرر أن يروى نفسه فى حياته ويتمرد على عيشة كل نحام بخيل بماله. هذا التقابل بين الأنا والآخرين هو الوجه الآخر من التقابل بين الأنا والمصير، فى العلاقة غير المتكافئة التى تدفع إلى نوع من اللذة الأبيقورية التى هى احتجاج وجودى على كل ما يهدد الحياة بالفناء، سواء على مستوى معيشة القبيلة، حيث ظلم ذوى القربى أشد على النفس من وقع الحسام المهند، أو على المستوى الأشمل للحياة كلها، حيث الموت كالطول المرخى وثنياه باليد. وسواء كنا إزاء هذا المستوى أو ذاك فالتأمل الحكيم سمة النموذج الذى تنبنى به أبيات المعلقة، ابتداء من التحديق فى أطلال

خولة التى تلوح حميمة كباقى الوشم فى ظاهر اليد. مرورا بالتركيز على الناقة التى يمضى بها الهم عند احتضاره، والتى تتحول إلى أسطورة مجسدة لأنوثة الطبيعة أو طبيعة الأنثى الكونية، وانتهاء بهذا الهم الذى لا ينتهى فى المعلقة لأنه يؤكد الدافع إلى حكمة اللذة، تلك الحكمة التى تستصفى معنى التجربة، وتوجزه بعد عرض التجربة نفسها بما يشبه ضرب المثل. ولذلك تختتم المعلقة تسلسلها بالتوجه المباشر إلى القارئ، فى لهجة نبوية تعرف ما يمكن أن يقع، بعد أن عرفت ما وقع وكيف وقع، لتقول فى يقين العارف بكل شئ والذى رأى وجرب كل شئ:

سَتُبدى لك الأيَّامُ ماكنتَ جاهِلاً ... ويأتيكَ بالأخَبارِ من لم تــزوِّدِ
ويأتيك بالأنباءِ من لم تبع لــه ... بتاتا ولم تضرب له وقت موعد

(*) مجلة العربى، اكتوبر ١٩٩٥ .
(١) الأقانيم : النماذج المقدسة.
(٢) الكميت : الخمر الحمراء.
(٣) سيد الغضا : الذئب الذى يختبئ بين الشجر وخصه بالذكر لأنه أخبثها.
(٤) البهكنة : المرأة الجميلة .
(٥) البرين : الخلاخيل.
(٦) الطلل : بقايا المنازل.
(٧) الوغى : ميدان القتال ، والمعركة.
(٨) العوجاء المرقال : أى الناقة الضامرة المسرعة.
(٩) موشوجة : مرتبطة.
(١٠) الطول المرخى : الحبل المرسل.
(١١) الخضد : الكسر.
(١٢) الجدب : الجفاف والتصحر.
(١٣) ونخلط ما نموت بالنشور : أى يقتلنى حبها ويقتلها حبى، ثم نتواصل، فيكون ذلك نشوراً.



حكمة التمرد (*)

أدركنا ما الشعر الصعاليك من فتنة خاصة حين تعرفناه أول مرة عن قرب فى مطلع الحياة الجامعية، واجتزنا حواجزه اللغوية الصعبة بالقياس إلى غيره من الشعر الجاهلى. وكان ذلك بفضل أستاذنا يوسف خليف. رحمة الله عليه. الذى علمنا عشق شعر الصعاليك، حين أنشده علينا بإلقائه الفاتن، وشرحه لنا شرح العاشق،

فأحببنا هذا الشعر لحبنا يوسف خليف الذى مضينا وراءه فى قراءة هذا الشعر، فرحين باكتشاف عوالم من التمرد القديم، تستجيب إلى تمردنا المعاصر فى مطالع العمر الجامعى، وتغذى شوقنا اللاهب إلى لؤلؤة العدل المستحيل فى مطلع الستينيات. وكما ارتحلنا وسط الفيافى(١) والبسابس لنلاقى الغول التى طالبها تأبط شرا بضعها، وشدنا خياله الجامح الذى يفسح مكانا للسعالى والغيلان، ويعاشر الغول ويتأبط الأفاعى والحيات، أخذتنا الدهشة الفرحة ونحن ننصت إلى الشنفرى، وهو يستبدل ببنى أمه - البشر - طوائف الحيوان التى رآها أكثر إنسانية من الإنسان، فاقتحم أفقا جديدا من الشعر لم يكن لنا به عهد. ولم يصدمنا كثيرا التفسير العلمى الذى قصّ به الجاحظ المعتزلى أجنحة الخيال، حين أنكر وأستاذه إبراهيم بن سيّار النظام وجود الغيلان والسعالى، ففتنة لقاء الغول التى أصبحت جارة، والتى كان لها باللوى(٢) منزل فى شعر تأبط شرا، ظلت سبيلنا إلى فهم الصور الرمزية الدالة على القدرات الاستثنائية للنموذج الأصلى للشاعر القديم، تلك القدرات التى ألمح إليها امرؤ القيس حين قال:

تُخَيِّرنى الجِنُّ أشعارَها　　　فما شِئْتُ من شِعْرِهِنَّ اصطَفَيتُ

ولم يغير إعجابنا بلامية العرب ما أخبرنا به أستاذنا يوسف خليف، حين صدمنا بأن هذه اللامية التى يستبدل فيها الشنفرى بالبشر الحيوان ليست له وإنما هى منحولة عليه، صنعها خلف الأحمر الذى برع فى تزييف الشعر الجاهلى، فقد ظلت اللامية محافظة على جمالها الفريد وجاذبيتها الآسرة فى وجداننا وعقولنا، وذلك لما تضمنته من أبعاد إنسانية متعددة المستويات، وما انطوت عليه من رؤى شعرية دالة على عالم الصعاليك الخاص، فكأنها من شعر الصعاليك أو كأنه منها. ولم ندهش، والأمر كذلك، حين علمنا الأثر الذى أحدثته هذه اللامية فى كل من قرأها مترجمة عن العربية، أو من فتن بها من شعراء أوربا الذين جذبتهم إليها أبعادها الإنسانية.

لكن ما ظل يشدنى شخصيا إلى شعر الصعاليك بوجه خاص، ويعود بى إليه المرة تلو الأخرى، هو ما رأيته فى هذا الشعر من بلاغة المقموعين الذين واجهوا القمع بالعنف، واستبدلوا التمرد بالخنوع، والرفض بالقبول، والثورة بالاستسلام، فكان شعرهم صرخة الهامشيين الذين تمردوا على أعراف الجماعة الظالمة، وحلم العدل الاجتماعى فى مجتمع لا يعرف سوى ظلم القوة العارية، ودعوة الحرية التى تتأبى على كل قيد، وطليعة التمرد الفنى الذى يجسد فعل التمرد الاجتماعى ويرهص بغده المتطلع إلى النجوم الوضاءة بالعدل والحرية.

ومازلت مقتنعا بما علمنى إياه يوسف خليف من أن التمرد المتفجر فى شعر الصعاليك يؤكد حضور الأنا إزاء الآخرين، ويضع الصعلوك فى مواجهة القبيلة بالمعنى الاجتماعى، وقصيدته فى مواجهة شعر القبيلة بالمعنى الفنى. لقد أبرزت هذه القصيدة ما قامت عليه حياة الصعلوك من معانى التضحية بالنفس فى سبيل المبدأ، وارتحاله الدائم فى بلاد ليس فيها متسع. وصاغت مشاهد هذه الحياة التى يحوطها الخطر من كل جانب، والموت من كل اتجاه. و رسمت مشاهد المعارك والمطاردات والعدو والتربص فى المراقب، فضلا عن مشاعر الوفاء التى تجمع بين الرفاق الذين يضفى إخاؤهم على حياة الخطر معنى وقيمة. وحين أكدت هذه القصيدة قيمة الوفاء، فى رفقة المغامرة التى تتحدى الموت، جسدت نقطة اللاعودة التى وصل إليها الكبرياء العاتى للصعلوك الذى انطوى على الرفض المطلق للأعراف المضادة للقبيلة، وقهر فى نفسه كل إمكان للتنازل، أو المهادنة، أو المصالحة، أو الضعف، ابتداء من ضعف الجوع إلى الطعام والشراب، وانتهاء برغبة العيش الآمن فى حضن امرأة، فأصبح الصعلوك بطلا حدِّىّ الصفات يتوتر ما بين قطبين، يستبدل بأولهما ثانيهما، قاطعا كالسيف الباتر فى اختياره ما بين خطتين: إما إسار ومنة وإما دم، والقتل بالحر أجدر فيما يقول تأبط شرا.

هكذا غدا الصعلوك قليل غرار النوم، قريع الدهر، يابس الجنبين، طاعنًا بالحزم، لبوس ثياب الموت، يديم مطال الجوع حتى يميته، ويستف ترب الأرض كى لا يتطاول عليه متطاول، شتى النوى والمسالك، يسرى على الأين (التعب) والحيات حافيا، جل ماله حسام كلون الملح، وإذا خاط كرى النوم عينيه لم يزل له من قلبه حارس يقظ حاسم.

ولم تتوقف قصيدة الصعلوك عند هذه الأبعاد الحديَّة لنمط البطولة الفريدة التى انطوت عليها، والتى ألّحت عليها فى تجلياتها المتعددة، وإنما اقتحمت هذه القصيدة من أفق العلاقة بين الإنسان والحيوان ما كان موازيا للعلاقة الغريبة بكائنات الصحراء الخرافية. وتلتقى لامية الشنفرى (لامية العرب) بعينية تأبط شرا فى هذا السياق، حيث تستبدل اللامية بالبشر أصناف الحيوان (ذئب قوى، ونمر أملس أو أفعى ملساء، وضبع ذات عرف طويل) التى وجدت عندها ما افتقدته فى دنيا البشر من الأمان والوفاء والإخلاص. وتمضى العينية فى وصف صعلوكها الذى:

يَبيتُ بمَغْنى الوَحْشِ حتّى أَلِفْنَه ويصبحُ لا يَحمى لها، الدَّهرَ، مَرْتَعا

مؤكدة خصال الكائن المستوحش الذى طالت ملازمته للوحوش حتى ألفته، ولم تجد فى وجوده بينها خطرا يهدد مرعاها، فوصلت حبالها بحبله، كما وصل هو حباله بحبل الكائنات الخرافية التى صاغها خياله المستوحش، فأصبحت أنثى الجن (السعلاة) شبيهة به، وأصبح هو شبيها بها. كلاهما هزيل لكثرة العناء من السفر وصراعهما الذى ينتهى بانتصار الصعلوك الذكر، فى قصيدتين منسوبتين لتأبط شرا، حيث يوجد تمثيل بالجنس للمعنى الرمزى فى الدراما النفسية للنفس المبتورة، أو الأنا المقموعة من الآخرين، وموازاة رمزية لمواجهة الخوف الذى يقهره اللاوعى بالتحويل الخيالى لمساره.

وكما تمرد الصعلوك على العرف الاجتماعى للقبيلة، التى قمعت

من يعيشون فى سفحها الاجتماعى، وكسر الجدار الفاصل بين الإنسان والحيوان، وحطم الحاجز المنطقى بين الواقع والخرافة. تمردت قصيدته على العرف الفنى، وكسرت الحاجز المنطقى لأداة التشبيه التى تفصل بين العوالم والمدركات، واستبدلت الاستعارة التمثيلية الموسعة بالتشبيه الموجز، ووصلت بين أبياتها المتلاحقة بالتضمين الذى يتدفق بالمعنى فوق تخوم القافية، متجاهلا النقاط الحدودية للقافية. وتخلصت قصيدة الصعلوك من المقدمة الطللية، واستبدلت بالطلل حوار المرأة الخائفة على زوجها الصعلوك. وهجرت التصريع والترصيع كما هجرت التحبير والتنميق. واستبدلت بالحولية الطويلة المقطعات المتفجرة كالخطر اليومى. ولامست الواقع الخشن فى عنفه الدامى. وسعت إلى إلغاء المسافة الفاصلة بين الكلمة والفعل، كى تتحول الكلمة إلى فعل، ويتجسد الفعل فى كلمة، تأكيدا لوحدة القول والقائل، أو المبدأ والحدث، تلك الوحدة التى تنقض كل أشكال التراتب القمعى لأعراف المجتمع وتقاليد الشعر، وتصوغ نموذج الصعلوك - الفارس الشاعر - الذى يطل على أعدائه كالمنية التى لا راد لقضائها. وكان هذا النموذج يشع حضوره الشعرى على أصحابه كضوء شهاب القابس المتنور، جامعا فى هذا الحضور بين صفات الجسارة والشجاعة، الإيثار والفداء، القيادة والزعامة، الحكمة التى تفضى إلى الشعر والشعر الذى يستنزل الحكمة.

ولا تزال صورة عروة بن الورد، أمير الصعاليك، تخايلنى بدلالاتها الإنسانية التى تؤكد معنى الزعامة العادلة، خصوصا حين أسترجع ما رواه صاحب الأغانى من أن عروة كان يجمع المريض والكبير والضعيف فى عشيرته أيام الشدة، إذا أصابت الناس سنة قاسية، ويتخذ لهم من المساكن ما يؤويهم، وينفق عليهم ما يكسوهم، فإذا برئ مريضهم، أو ثابت قوة ضعيفهم خرج به معه إلى الغارة، وجعل لأصحابه الباقين فى ذلك نصيبا، حتى إذا أخصب الناس وكثر غذاؤهم وذهبت الشدة ألحق كل إنسان بأهله، وقسم له نصيبه من

غنيمة إن كانوا غنموها، فربما أتى الإنسان منهم أهله وقد استغنى. ولذلك سمى عروة الصعاليك. وتشير هذه الرواية المجملة إلى تفاصيل سردية كثيرة، رواها كتاب الأغانى وغيره من كتب التراث التى اهتمت بحياة الصعاليك، وأحالتها إلى أعمال قصصية تنطوى على معانى العظة والعبرة، وتؤدى دور الأمثولة التحذيرية بين الجماعات التى لا تعرف معنى العدل.

وظلت سيرة عروة فيما أسترجعه من الروايات التراثية نموذجا للإيثار النبيل والأريحية العالية، وظلت حكاياته أقرب إلى القص التعليلى للشعر الذى روى عنه. وقد نسب إلى معاوية قوله: لو كان لعروة بن الورد ولد لأحببت أن أتزوج منهم. و روى عن عبدالملك بن مروان قوله: ما يسرنى أن أحدا من العرب ولدنى ممن يلدنى إلا عروة بن الورد لقوله:

إنِّى امرُؤٌ عَافِــى إنائى شِرْكَــةٌ ... وأنت امرؤ عافى إناؤكَ واحــدُ
أتهزأ منى أن سمــنتَ وأن تــرى ... بِجسمى مسّ الحقُ والحقُّ جاهِدُ
أفرّق جِسْمى فى جُسومٍ كَثيرةٍ ... وأحسو قِراحَ الماءِ والماءُ بــاردُ

والعافى هو طالب الفضل أو الرزق، يقال كثرت على الكريم عافيته أى سؤّاله وطالبو فضله، وهو الرائد والوارد والضيف. والأبيات تنبنى على التعارض الحدّى بين قيم الصعلوك وقيم الآخرين، بين الإيثار والأثرة، بين الانظلام والظلم. وتبرز هذا التعارض بواسطة الصورة الكنائية لوعاء الزاد الذى لا يقربه سوى صاحبه، والوعاء المقابل الذى يبيحه صاحبه للناس جميعا فلا يبقى له شئ. صاحب الوعاء الأول يزداد سمنة وترهلا، مقابل صاحب الوعاء الثانى الذى يزداد هزالا ونحولا لأنه آثر الحق، والحق مجهد لصاحبه، وآثر أن يعطى من نفسه لغيره، كأنه يقسم جسمه فى جسوم كثيرة، ولا يتمتع بشئ سوى قراح الماء البارد. هذه الصورة التى تستمد عناصرها من معطيات الحياة البسيطة، ومن وقائعها الخشنة فى الوقت نفسه، هى تمثيل للقيم الإنسانية للصعلوك، تلك

القيم التى أكدها عروة منذ أن استهل مسيرته فى دنيا الصعلكة بسؤاله الاستنكارى الحاسم:

أَيهلِكُ مُعتَمٌ وزيد ولم أُقِم علىَ نَدبٍ يوما ولى نَفس مُخطِرِ؟!

ويبدو أن التقابل الحدّى الذى باعد ما بين الأنا وأعراف القبيلة الظالمة قد انعكس على شعر الصعاليك، وتحوّل إلى عنصر تأسيسى للعناصر التكوينية فى بناء هذا الشعر. ولذلك نجد التضاد الحدى بين الأشياء والمعطيات والرؤى والمواقف والأفكار لافتا فى ما روى عن الصعاليك من شعر، ابتداء من أميرهم عروة وانتهاء بأغربتهم المنسوبين إلى أمهاتهم. هذا التضاد الذى قابل، فى أبيات عروة السابقة، بين هزال من يتخلى عن زاده للآخرين ومن يستأثر بالزاد، هو نفسه التضاد الذى قابل، فى أبيات أخرى لعروة، بين الصعلوك الذليل الذى يرضى بحياة الهوان، مستسلما إلى القمع الذى تفرضه عليه القبيلة، والصعلوك المتمرد الذى يرفض حياة الذل، ويستبدل الثورة بالخضوع. الأول هو الصعلوك الخامل الذى يحوم على بقايا الموائد قانعا بما يلقاه من فتات، قليل التماس الزاد إلا لنفسه، يحيا حياته كالحيوان الكسير، يخدم النساء إلى أن يناله الإعياء كالدابة الحسيرة، فيستلقى كالخيمة المنهارة بلا حياة أو أمل أو رغبة أو حلم. والثانى هو الصعلوك الذى يضئ وجهه بالأمل، وكلماته بالخلاص، وأفعاله بالقدوة، فنراه:

مُطِلاً على أعدائهِ يَزْجرُونَه بساحَتِهِمْ زَجَر المنيح المُشَهَّرِ(٣)

وإن بعدوا لا يأمنون اقترابه تَشَوّف أهلِ الغائبِ المتنظَّرِ

فذلك إنْ يَلْقَ المنيَّة يَلْقها حَميدا، وإن يستغنِ يوما فأجدرِ

هذا التضاد نفسه هو ما نراه فى الحوار المتكرر فى قصائد الصعاليك بين الذكر المحاط بالخطر دائما والأنثى التى هى نقيض الخطر والتى تتضمن معناه فى الوقت نفسه. الطرف الأول من الحوار هو المرأة الخائفة على زوجها التى تحذره من حياة الخطر، وتلومه على تهوره فى الخروج على أعراف الجماعة. والطرف الثانى

هو الزوج الذى يدرك قلق زوجه، ويعمل على تهدئتها، دون أن يتخلى عن مبادئه، أو يضحى بها لإرضاء من يحبها، فالمبدأ فوق العاطفة، أو هو العاطفة الحقيقية التى تصل بين الطرفين وراء السطح الخادع للمجادلة. هذه المجادلة، من ناحية أخرى، تكشف عن أدوار متعددة للمرأة فى حوارها مع الصعلوك، فهى تنقل أصوات الآخرين إليه. وتمثل مواقفهم فى القصيدة. والحوار دائما اعتراف بالآخر وتمثيل لوجوده. وكما يكشف الحوار مع المرأة عن حضور الآخرين فى قصائد الصعلوك، واستجابته إلى نقائضه، يكشف عن الحضور المعرفى لرمزية الأنثى. لا من حيث شعورها الطبيعى بالخوف على الزوج، وهو شعور يجسده الحوار وينطقه، ولكن من حيث ما تؤديه المرأة من أدوار موازية، يتعرف بها الصعلوك صدى مشاعره، ويكتشف رجع أفعاله وأقواله وأفكاره، فى المرأة التى تتحول إلى مرآة يجتلى فيها ذاته، كأنها الآخر الكاشف عن وجوده.

وليست المرأة فى قصائد الصعاليك بهكنة، هركولة، مربربة، ثقيلة الخطى، نؤوم الضحى، غانية تغرى أحضانها بالهروب من الخطر، أو تشعل الشهوة التى تتوهج فى اليوم الغائم تحت الطراف المعمد، كأنها حضور جسدى دائم ينسى الهم كالخمر، ويغرى بالاقتناص كالفريسة، وإنما هى الحبيبة والزوج الملهوفة والمحاورة والشريك ورفيق الضراء قبل السراء. الصورة الأنثوية من الصعلوك المتمرد، فى إيثاره وكرمه، وإبائه وحزمه. لا تتردد فى أن تهدى جاراتها ماالديها إذا الهدية قلت، وترعى أبناءها بالحزم كما ترعى زوجها بالنصيحة. ولا يسمع عنها زوجها إلا كل ما يشرفه. لا ترينا قصائد الصعلوك منها سوى جمالها المعنوى، ولا تسمعنا سوى حوارها مع زوجها الذى يجتلى فى الحوار ذاته، ويتعرف دوافعه، فيتيح لنا فهما أفضل لما ينطوى عليه السياق النفسى الذى يتحرك فيه.

ويرسم الشنفرى صورة هذه المرأة فى تائيته المعروفة عن أم عمرو التى أجمعت فاستقلت، والتى تقضى أمورا كثيرة دون أن

تتباغض أو تتقلت أو تتفلت، والتى تحل بمنجاة من اللوم حين تحل المذمة بالأخريات، فهى فخر زوجها إذا ارتحل عنها غازيا، وقرة عينه حين يعود إليها باحثا عن الراحة والأمان. بيتها واحته العطرة وحصنه الأمين، وعقلها مرآته التى يرى فيها نفسه. وإذا كان الشنفرى يرسم صورة هذه المرأة فى تائيته، تأكيدا للتقابل بين الأنثى التى عرفها الصعلوك والأنثى التى عرفها شعراء القبيلة من أبناء سادتها، فإن عروة بن الورد يصوغ نموذجا للحوار المتكرر المتوتر بين الصعلوك وزوجه، ونسمع أم حسان (والحرص على تأكيد الأمومة فى الكنية له دلالته التى لا ينبغى أن تغيب عن الأذهان) التى تلومه على نمط حياته الخطر، ونسمعه وهو يتوجه إليها كما لو كان يتوجه إلى نفسه وإلى الآخرين بالخطاب قائلا:

أَقِلِّى علىَّ اللوْمَ يابنــةُ مُنْــذرٍ ... ونامى، فإن لم تَشْتَهِى النَّوْمَ فَاَسْهَرِى

ذَرِينى ونَفْسى أم حسَّانَ، إنَّنى ... بها قبل أن لا أَملكَ البيعَ مَشْتَرِى

أَحاديثُ تَبْقى، والفتى غير خالدٍ ... إذا هو أَمْسَى هامة فوق صير

والتضاد الذى يتخلل الأبيات الثلاثة لافت فى تعارضاته ما بين الذكر والأنثى، الخوف والشجاعة، اليقظة والنوم، البيع والشراء، البقاء والضياع، الخلود والعدم، الحياة والموت. والتمرد على الأنثى الخائفة يوازى محاولة إقناعها. والشدة فى الخطاب الأمرى تتجاوب واللين فى فعل التمنى. وابنة منذر المأمورة فى حسم هى نفسها أم حسان المتودد إليها فى لطف. ويستجيب الخطاب فى الأبيات إلى الأدوار المتعددة التى تؤديها المرأة فى شعر الصعاليك، فيقابل بين ابنة منذر وأم حسان كما لو كان يقابل بين طرفى الحضور المنقسم للأنثى الواحدة المخاطبة بندائين مختلفين، فتتقابل الابنة التى تنتمى إلى الآخر والأم التى تنتمى إلى الأنا، ويتعارض الصوت الذى يردد أصداء الجماعة الخارجية والصوت الذى يردد أصداء الخوف الداخلى للأنا التى ترى نفسها فى مرآة الزوجة. أما التضمين البلاغى الذى يصل البيت الثانى بالثالث فإنه يصل الرجل بالمرأة

فى علاقات التعارض التى تكشف أقنعة الصعلوك، وتضعنا إزاء المبدأ الحاسم فى حياته، وهو التضحية بالنفس من أجل الآخرين، ومبادرة الحياة بالأفعال التى يبقى ذكرها.

هذا التعارض الأخير بين الأحاديث التى تبقى والفتى الذى يموت، فى سياق الحوار المتوتر بين الرجل والمرأة، يضعنا فى مواجهة تعارض الموت والحياة، لكن من زاوية الفعل الذى يتحول إلى كلمة، والكلمة التى تتحول إلى فعل. إنه التعارض الذى تنتصر فيه إرادة الحياة على الموت بأن تفعل فى الحياة مالا يستطيع أن يقضى عليه الموت. والكناية المرتبطة بالبيع والشراء، فى أبيات عروة السابقة، تتضمن الدلالة التى يشترى بها الكائن حضوره من غياب الموت، حين يمسى روحا ظامئا هائما تحت قبر لا تشرق عليه شمس. أعنى الدلالة التى تستبدل بعذاب الروح وفناء الجسد رضى النفس وخلود الفعل. ووسيلة الخلود هى الأفعال التى تبقيها الأحاديث، حيث فعل الكلام يجاوز فعل الحسام، وبقاء الكلمة هو الانتصار على الموت. والأحاديث تفضى إلى الصوت الذى لا يغيب كأنه الخلود أو لوازمه، الصوت الذى هو علامة حضور الصعلوك، لأنه الكلمة التى تحفر معنى الحضور فى الغياب.

وليس ببعيد عن هذه الدلالة ما نقرأه فى قافية تأبط شرا التى يفتتح بها المفضل الضبى مختاراته، حيث يقترن صوت الصعلوك الصارخ فى البرية بالمعانى الملتبسة للمصير، فيغدو الصوت علامة على الموت الآتى فجأة، وتصايح الأعداء الآملين فى اغتيال الصعلوك والقضاء عليه. ويغدو الصوت، فى المقابل، علامة مضادة على الحضور النقيض للصعلوك، سباق الغايات الذى يرجع الصوت (هدا) آمرا ناهيا رفاقه الذين يرون فيه صاحب القول الفصل، أو الذين يرون فيه:

حَمَّالُ أَلويةٍ، شَهَّادُ أَنْديةٍ   قَوَّالُ مُحكَمةٍ، جَوَّابُ آفاقِ

وتلك صفات أربع تقتنص حضور الصعلوك، وتصل ما بين معنى

القيادة التى تنعقد لصاحب اللواء، والزعامة التى يتصدر صاحبها الأندية التى يشهدها، والقول المحكم الذى يردنا إلى حكمة الشعر، والارتحال الدائم الذى يجوب الآفاق. وهى الصفات التى تمثل هم الصعلوك ومقصده وغايته التى يستغيث بها حين يلتبس عليه الطريق. والعلاقة بين هذه الصفات الأربع هى العلاقة بين الأفعال التى يشترى بها الصعلوك الوجود والقول المحكم الذى يرفع الوجود إلى مستوى الخلود. فهى العلاقة بين الفعل الذى يقتنص الوجود والقدرة التى تقتنص الخلود، فى دهر يعرف الصعلوك قبل غيره أنه دهر جم(٤) عجائبه.

هذا الوعى بأهمية الأحاديث التى تقهر الموت، أو الكلمات التى تجسّد أفعال الوجود، هو وعى بدور الشعر الذى يتحول به الصعلوك الموصوف بأنه «قوال محكمة » إلى مجلى(٥) آخر من مجالى النموذج الأصلى للشاعر، حيث يردنا القول المحكم إلى الحكيم الذى ظل منبع المعرفة، والحَكَم الذى ظل مصدر القول الفصل، والحاكم الذى ظل مركز الدائرة، والحكمة التى اقترنت بالشعر واقترن الشعر بها منذ اللحظة الأولى لانبعاث النموذج الأصلى للشعر عند العرب.

ويدفعنى هذا الفهم إلى التأكيد المجدد للعلاقة بين التمرد الاجتماعى للصعاليك (على الأعراف الظالمة للقبيلة) وتمردهم الفنى على التقاليد الشعرية التى تحولت إلى صورة أخرى من الأعراف الاجتماعية، ولكن من الزاوية التى كان بها التمرد الفنى إحياء للنموذج الأصلى للشاعر، واستعادة لحضوره الأول، بعيدا عن علاقات الربح والخسارة التى استبدلت بمبدأ الحكمة مبدأ المنفعة. وظنى أن هذا الإحياء للنموذج الأصلى هو المسؤول عن الحكمة التى تتخلل قصيدة الصعلوك كاللون الأبيض الذى تخلل رأس عروة والسليك بن السلكة، علامة دالة على مقارعة الخطوب، ونتيجة للوقائع المتتابعة التى يحيلها التأمل الشعرى إلى إبداع متميز. والبداية هى الاختيار الذى يؤثر التمرد على الإذعان، والموت على الإسار، فكل منايا النفس

خير من الهزل، ومن يغز يغنم مرة ويشمت. وقسوة الحياة تفرض على الصعلوك أن يواجه الخطر، ليطعم من حوله أو يموت فيعذر. وإذا لامته الحبيبة القلقة، أو اشتكى لها القول طرف أحور العين دامع، أجابها الحكيم المستعاد فى إهاب الصعلوك، وعاد بها إلى التناقض اللاإنسانى حولها بقوله:

دَعينى للغنِى أَسعى، فإنّي ... رأيتُ النَّاس شَرهم الفقيرْ
وأبعدهم وأَهونهم عليهم ... وإن أمسى له حَسَبٌ وخيرْ
ويقصيه الندى، وتزدريه ... حليلته، وينهره الصَّغيرْ
ويلفى ذو الغِنى وله جَلالٌ ... يكادُ فؤادُ صاحِبِه يطيرْ
قليلٌ ذنبُه، والذنبُ جَمٌّ ... ولكن للغِنى رَبٌّ غفورُ

وحين استعاد الصعلوك حضور النموذج الأصلى للشاعر، وأصبح مجلى من مجاليه، على المستوى الذى غدا به الشعر نوعا من حكمة التمرد وتبريرا له، ارتقى شعر الصعلكة من فظاظة التجربة الدموية للغزو والغارة إلى الأفق الإنسانى المغاير للتأمل الإبداعى فى علاقات الوجود، حيث لا يكتفى الشعر بتسجيل مواجهة الإنسان لأخيه الإنسان، أو علاقة الإنسان بالحيوان والطبيعة، وإنما يضيف إليه مواجهة الإنسان للموت الذى يهدد الوجود كله، والذى لا فرار منه حتى لو استبدل الشنفرى ببنى أمه وحوش الفلا(٦) فى عزلة التوحُّد.

هذه العزلة، فى النهاية، هى التى تلح على الذاكرة بعد الفراغ من شعر الصعاليك، خصوصا حين تنمحى كل المشاهد المتعددة لحياة الصعلوك ومغامراته، ولا يبقى منها سوى خفق قلبه المتوحد الذى هو مصدر الحكمة والشجاعة، وسيفه الصقيل الجارح كالكلمة، وقوسه الصفراء الطويلة كأنها صورة أخرى لوجوده المتوتِّر المتوحِّد المستوحش.

أعنى ذلك الوجود الذى قصد إليه ثابت بن جابر (تأبط شرا) حين وصف قرينا له بقوله:

قليلُ التشكىُ للملمُ يصيبه ... كثير الهوى، شتَّى النَّوى والمسالكِ

يبيت بموماة، ويمسى بغيرها وحيداً، ويعرورى ظهور المهالك (٧ ٨)
يرى الوحشة الأنسَ الأنيسَ ويهتدى بحيث اهتدتْ أم النجومِ الشوابك

(*) مجلة العربى. نوفمبر ١٩٩٥ .
(١) الفيافى : الصحراوات.
(٢) اللوى : موضع يكثر ذكره فى الشعر العربى القديم.
(٣) المشهر : المشهور.
(٤) جم : كثيرة.
(٥) مجلى : شكل.
(٦) الفلا : المكان الخالى.
(٧) الموماة : الصحراء الواسعة.
(٨) يعرورى : أى يركب.





النموذجان النقيضان (*)

كانت أهم سمة بارزة للشاعر، فى العصر الجاهلى، من حيث هو نموذج أصلى، أنه صانع أسطورته الخاصة التى يستمد سرها من حضوره المستقل، ويشع تأثيرها من خصائصه الذاتية. صوته صدى وجوده، ومعتقده بعض صنعه، وحكمته خلق ذاتى، وإبداعه تشكيل حر. يفيض بما فطر عليه، وينطق بما يشعر به أو يعلمه. صانع معرفة الجماعة، ومصدر علمها،

ومنبع حكمتها التى جعلته شاعرا حكيما ولهذا السبب، نظر إليه من حوله نظرتهم إلى الكائن النورانى المفارق الذى يتميز عن غيره من البشر بالمعرفة التى لايدركها سواه، والحكمة التى لا يرقى إليها إلا هو، فأسكنوه وادى عبقر، ووصلوا إبداعه بأسرار القوى الغيبية التى تفيض عليه الإلهام بواسطة الجن والشياطين، وعدوه ساحر الكلمات وحافظ سرها وصائغ جواهرها، ونظروا إليه بوصفه الحكيم الذى يُرْضَى حكمه ويُصْدَعُ بقوله، وارتفعوا بشعره فوق جدران الكعبة، فى الوقت الذى أنزلوه، من حيث هو شاعر حكيم، منزلة أكرم الخلق وأفضلهم بالمعنى المعرفى الاجتماعى.

وقد روى الأصمعى عن أبى عمرو بن العلاء أن العرب فى الجاهلية أنزلت الشعراء بينها منزلة الأنبياء فى الأمم، لأن أهل الجاهلية لم يكن فى أيديهم كتاب يرجعون إليه، ولا حكم يأخذون به. وكان الشعر عندهم علما لا علم فوقه على نحو ماذكر عمر بن الخطاب، فالتجأوا إليه لما وجدوا فيه من الحكمة، ولما رأوا أن الشعر قد عمل فى قلوب الملوك والأشراف، وفعل فى أنفس أهل البأس والنجدة، وفى عقول أهل الكرم والنخوة والأنفة(١). وقال أبو حاتم الرازى إن الله سبحانه وتعالى لما أراد صيانة هذه اللغة وتفضيلها وادخارها، إلى الوقت الذى أنزل بها كتابه وبعث بها رسوله محمد ﷺ، أنشأ لها من كل قبيلة شعراء قبل مبعثه ﷺ، فتكلموا بالشعر الرصين، المحكم بالمعانى، الموزون بالعروض، المقوّم بالأنحاء من غير أن يعرفوا عروضا أو نحوا، لأن الله سبحانه وتعالى أيدهم بقيله، وألهمهم وزنه وترتيله، حتى أبرزوه بألفاظ حسنة، ومعان متقنة، وقواف موزونة، ومصاريع مستوية، فرواه أهل اللب والأدب منهم، وقبله أهل الشرف والحسب عنهم، ورغب فى تعلمه أهل الهمم، وصار لهم ديوانا فى الجاهلية، عليه يعتمدون، وبه يحكمون، وبحكمه يرتضون، حتى صار الشعراء فيهم بمنزلة الحكام، يقولون فيرضى قولهم، ويحكمون فيمضى حكمهم، وصار ذلك فيهم سنة يقتدى بها،

وأثارة يحتذى عليها.

ولكن هذه المكانة العظمى للشاعر لم تستمر طويلا، فقد أصابها من التغير والتحول ما يرجع إلى تبدل العلاقات الاجتماعية والدينية والمعرفية على السواء. وقد بدأ هذا التغير منذ أن دخلت العلاقة بين الشاعر وسادات القبائل أفق الربح والخسارة، وعرف أمثال زهير بن أبى سلمى عطايا أمثال هرم ابن سنان التى وإن لم تفسد زهيرًا أفسدت غيره، على نحو مافعلت فى النابغة أموال ملوك غسان فيما يحدثنا الرواة، وذلك فى تصاعد أفضى إلى تحوّل الشعر على أيدى أمثال الأعشى إلى متجر يطوف على الملوك والأثرياء، طلبا للعطاء، وسعيا وراء الربح لا الحكمة. وكانت النتيجة نزول الشعراء عن مكانتهم القديمة، فى موازاة تبدل علاقات القبيلة نفسها حين خالطها أهل الحضر، وبداية دخولها فى آليات اقتصادية مغايرة، وأبنية اجتماعية متحولة، وعلاقات قوى متصارعة.

ويوازى ذلك، ولا ينفصل، تقلص الدور الدينى الذى يقوم به الشعر مع مجئ الإسلام، واختفاء فكرة الاستعانة بكائنات غير إنسانية، وذلك من منطق رد مسئولية القول على القائل الذى هو بشر يخطئ فيعاقب، ويحسن فيثاب. وهو فى الحالين معا بشر. وشعره كلام بشر حسنه حسن وقبيحه قبيح. هكذا اختلف الشعر عن القرآن الذى نفى عن نفسه صفة الشعر، وعن نبيه صفة الشاعر، وترك للشعر والشاعر الصفة البشرية التى يمكن أن يتبعها الغاوون إلا من عصم الله. ولذلك انمحت - تدريجيا - فكرة الاستعانة بالجن، أو الشياطين، وتأكد معنى التبعية التى أصبح معها الشاعر والشعر فى خدمة عقيدة أشمل منهما، وأسمى، وأكثر التصاقا بالسماء التى هى مهبط وحى الأنبياء، ومقياس الحكم على الشعراء الذين صاروا فى خدمة العقيدة الجديدة التى أصبح لها حماتها، وحراسها، الأمر الذى أخذ يعنى نوعا من المراقبة التى لم تكن موجودة، والمحاسبة التى لم تكن معروفة، والتوظيف الذى توازى مع

غيره من أشكال التوظيف البشرى.

وقد ظهرت - قبل الإسلام - ظاهرة الاكتساب بالشعر، معبرة عن عهد جديد من علاقات إنتاج الشعر واستقباله وتولد نموذج الشاعر المادح الذى أخذ يحتل مكانة الشاعر الحكيم أو يزاحمه على الأقل، سالبا منه بعض ما كان له فى علاقات القوى، أعنى تلك العلاقات التى تأسست بظهور مراكز الثراء القبلى، وارتباط هذه المراكز بدوائر القوة والسلطة وارتباط القوة والسلطة بأهمية اللسان الناطق باسمهما والمعبر عنهما. ومنذ ذلك الحين رغب رؤساء القبائل الكبرى وملوكها فى اصطناع الشعراء، لما وجدوا فى الشعر من فائدة تدعم سلطانهم، وتشيع المهابة من قوتهم، فأعطوا الشعراء الهبات الرغيبة والعطايا السنية، إلى الحد الذى انحرف بالشعراء، ودفع طوائف منهم إلى خلط الباطل بالحق، والكذب بالصدق، فقالوا فى الممدوح فوق ماكان فيه، وقرظوه(٢) بما ليس له أهل، فنزلوا رتبة بعد رتبة، فيما يروى أبو حاتم الرازى فى كتابه «الزينة».

وبعد أن كان أمثال زهير بن أبى سلمى لا يمدحون الرجل إلا بما فيه، فيما وصفه عمر بن الخطاب، جاء أمثال الأعشى بما يجعل المديح على قدر العطية، والأوصاف على قدر النوال. وبعد أن كنا نقرأ لزهير:

وأعلمُ علمَ اليومِ والأمسِ قبلَه ... ولكنَّنى عن علم ما فى غدٍ عَمِ

ومن هاب أسباب المنيَّة يلقَها ... ولو رام أسبابَ السماءِ بسلَّمِ

ومهما تكن عند امرئ من خليقةٍ ... وإن خالها تخفى على الناس تُعلَمِ

أخذنا نقرأ قول الأعشى:

إلى هَوْذَةَ الْوَهَّاب أهديتُ مِدحَتى ... أرجِّى نوالا فاضلا من عطائكَا

سمعت برحب الباع والجود والندى ... فأدليتُ دَلْوى فاستقتْ برشائِكَا

أو نقرأ قوله:

والشِّعرُ يستنزلُ الكريمَ كما اسـ ... ـتنزلَ رَعْدُ السَّحابةِ السُّيلا

وبدأ التحول من صورة الشاعر المفرد الذى يتحد بالمجموع من قبيلته، هاديا إياها مايراه سبيلها القويم، إلى صورة الشاعر الذى يتحد بمصالحه الخاصة ويسعى وراء الثروة، متنقلا بين مواطنها ليزيد منها. وقد فعل ذلك النابغة والأعشى وكذلك غيرهما من الشعراء الذين كانوا يثابون على المديح فى العصر الجاهلى، والذين استنوا تقاليد التنقل طلبا للعطاء، ووضعوا الأصول الأولى للتكسب بالشعر. وقد ساعد أمثالهم على ذلك غياب السلطة المركزية فى العصر الجاهلى، وعدم وجود مركز قوى متحد يضم إليه الأطراف ويهيمن عليها، فضلا عن تنافس شيوخ القبائل وملوكها فى توظيف الشعراء لتأكيد مكانتهم والدفاع عن مصالحهم.

ومن الواضح أن ذلك التحول هو المسئول عن بداية المهانة الاجتماعية التى لحقت بصورة الشاعر، وأسهمت فى تدمير مكانته الموروثة شيئا فشيئا، وذلك إلى الدرجة التى دفعت أصحاب المكانة فى العصر الجاهلى نفسه إلى أن يغضوا من شأن الشعر، وينظروا إليه بوصفه لا يليق بالسادة أو أبنائهم. وما يرويه أبو الفرج الأصفهانى، فى كتابه الأغانى، من أن الملك حُجْر ملك كندة، طرد ولده امرأ القيس، وآلى ألا يقيم معه، دليل لافت ينبغى أن نتوقف عنده، وأن نتفهمه بوصفه مؤشرا دالا فى سياق العلاقات الاجتماعية المتحولة التى استبدلت بنموذج الشاعر الحكيم نموذج الشاعر المادح، وبالكائن النورانى الملهم الذى يتنزل منزلة أكرم الخلق الكائن العملى الذى يبيع قوله والذى دنى فتدنى، فصار أقرب إلى الأخساء. وعبارة الأصفهانى التى تقول «كانت الملوك تأنف من قول الشعر» عبارة حاسمة فى الدلالة، خاصة فى سياقها الذى نقرأ فيه لأبى الفرج وصفه لتطوح امرئ القيس فى حياة البطالة التى اقترنت بالشعراء الذين انحدرت مكانتهم، وتدهورت الصورة الأخلاقية التى رسمتها الجماعة لهم، فصار الكثير منهم سببا فى وصف القرآن الكريم لهم، فى سورة الشعراء، بأنهم فى كل واد يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون.

قد يتشكك البعض فيما يرويه أبو الفرج الأصفهانى عن امرئ القيس لأنه يعتمد على رواية ابن الكلبى، وهو شخصية تثير الشكوك من حيث الثقة فى المرويات. ولكن حتى لو كانت الرواية مشكوكا فيها فدلالتها لاتزال حاسمة، من حيث هى علامة على نوع من الاقتناع الذى شاع بأن الملوك كانت تأنف من قول الشعر، وهو اقتناع لا معنى له سوى انحدار مكانة الشاعر على المستوى الاجتماعى لعلاقات القبيلة، وعلى المستوى المعرفى المرتبط بمصدر الخبرة ومنبع الحكمة. ومن الممكن أن نقرأ ما يرويه أبو الفرج الأصفهانى عن ابن الكلبى من منظور الروايات المتأخرة التى تبرر وضعا قائما سابقا عليها، وذلك فى سياق نقرأ فيه لأبى الفرج نفسه ما وصف به النابغة من أنه «أحد الأشراف الذين غضّ(٣) الشعر منهم»، وذلك لأنه اتجه إلى التكسب بالشعر، ولم يستنكف المتاجرة به. ووصف الأصفهانى لا يحتاج إلى تعقيب كبير، خصوصا حينما نلتقط من دلالته المتعددة التناقض الذى أصبح سمة العلاقة الاجتماعية بين فئة «الشعراء» الأدنى وفئة «الأشراف» الأعلى.

ولكن ينبغى أن نفهم أنفة الملوك من قول «الشعر» فى نص الأصفهانى بما يقيد دلالة العموم التى تحملها أداة التعريف الملازمة لكلمة «الشعر» فى النص، فالعموم مقيد بالخصوص، وقول الشعر المكروه قرين كيفية مخصوصة فى الأداء ودائرة المعانى، وطرائق منبوذة فى التوظيف، تختصرها عبارة «التكسب بالشعر قديما» ونموذج «الشاعر المادح» حديثا. ويعنى ذلك أن الأنفة من الشعر ليست أنفة من الشعر بإطلاقه، وإنما أنفة من خصوصية بعينها لوضع اجتماعى اقتصادى، متغير، وضع تحوّل بالمكانة القديمة المتوارثة للنموذج الأصلى للشاعر، واستبدل بالشاعر الحكيم نموذجا مناقضا، هبط بمكانة الشعراء من قمة الهرم الاجتماعى المعروف للقبيلة إلى أسفله الذى يليق بالتابع لا المتبوع.

وأحسب أن الصورة التى يرسمها أبو الفرج لحياة امرئ القيس

نفسه تؤكد الدلالة المتعينة لأنفة الملوك من قول الشعر، خصوصا حين يصور الأصفهانى، نقلا عن ابن الكلبى امرأ القيس وهو يسير فى أحياء العرب، معه أخلاط من شذاذ العرب من طئ وكلب وبكر بن وائل، إذا صادف غديرا أو روضة أو موضع صيد أقام فذبح لمن معه كل يوم إلى أن ينفد ماء الغدير، فينتقل إلى غيره فى تطوح لا كرامة فيه من منظور المهيمن على قمة الهرم الاجتماعى للقبيلة. هذه الصورة للشاعر المحاط بالأخلاط من شذاذ العرب، فى حالة امرئ القيس، لا تختلف كثيرا عن الصورة الأخرى التى يرسمها أبو الفرج للأعشى سواء فى ترحاله بحثا عن العطاء، أو تصعلكه المتطوح بين الحانات مع أخلاط موازية من شذاذ العرب وهى صورة تكمل ملامح التغير الذى أخذ يهبط بالشاعر عموما عن مكانته الموروثة.

ولم يبق على هذه المكانة، أو يتمسك بها، فى نهاية العصر الجاهلى، سوى بعض الصعاليك الذين حاولوا استلهام النموذج القديم للشاعر، وتوظيفه توظيفا يتجانس والحضور الجديد للصعلوك المتمرد على انحدار عصره، والداعى إلى قيم أكثر عدلا وإنسانية. والمحارب، يبدأ بحمل هذه القيم التى يشيعها فيمن حوله، كأنه المنارة الجديدة أو الفارس الحكيم الذى تضئ صحيفة وجهه، كضوء شهاب القابس المتنور، مؤكدا دلالة النور التى وصلت رؤية الشاعر الصعلوك فى تمرده بحكمة النموذج الأصلى للشاعر خاصة فى ترفعه عن التكسب بالشعر، ذلك الترفع الذى ظلت الأجيال تردد دلالته فى أصداء ذلك البيت المنسوب إلى عبيد ابن الأبرص فى معلقته:

ومَنْ يَسأل النَّاسَ يحرموه وسائِلُ اللهِ لا يَخيبُ

ولم يكن من قبيل المصادفة أن الذاكرة العربية قرنت نموذج الشاعر المادح بهوان التكسب بالشعر، مقابل النموذج الأصلى للشاعر الحكيم الذى قرنته بالأنفة من التكسب وذلك هو السبب الذى دفع ابن رشيق القيروانى، فى كتابه «العمدة فى محاسن الشعر ونقده»

إلى أن يخصص بابا للتكسب بالشعر والأنفة منه، ويبدأه بقوله: إن العرب كانت لا تتكسب بالشعر قديما، بل كان الواحد منهم يصنع ما يصنعه مكافأة عن يد لا يستطيع أداء حقها إلا بالشكر إعظاما لها. حتى نشأ النابغة الذبيانى فمدح الملوك، وقبل الصلة على الشعر، وخضع للنعمان ابن المنذر وكان قادرا على الامتناع منه بمن حوله من عشيرته أو من سار إليه من ملوك غسان، فسقطت منزلته، وتكسب مالا جسيما، حتى كان أكله وشربه فى صحاف الذهب والفضة وأوانيه من عطاء الملوك. فلما جاء الأعشى جعل الشعر متجرا يتجر به نحو البلدان، وقصد حتى ملك العجم فأثابه وأجزل عطيته علما بقدر مايقول عند العرب، على أن شعره لم يحسن عنده حين فسر له، بل استهجنه واستخفّ به، لكن احتذى فعل الملوك العرب.

والواقع أن الأعشى قد أثار مخيلة الرواة بكثرة ترحاله وراء المال. ولم يكتف الرواة بما يدل عليه شعره من الرحلة إلى الحيرة واليمن وديار كندة فى حضرموت ونجران وعكاظ، فيما يقول شوقى ضيف، بل يذهبون به إلى الفرس وعمان وبلاد الشام متغلغلا فيها إلى حمص بيت المقدس ويجتازون به البحر إلى نجاشى الحبشة، ويجرون على لسانه شعرا يتحدث فيه عن هذه الرحلات البعيدة، فيقول:

وقد طفتُ للمال آفـــاق عمان فحمص فأورشلـــمْ
أتيتُ النجاشىَ فـــى أرضِه وأرض النبيطِ وأرضُ العجمْ

ويضيف ابن رشيق إلى الأعشى الذى أصبح المجلى البارز للشاعر المادح فى العصر الجاهلى الحطيئة المخضرم الذى أكثر من السؤال بالشعر وانحطاط الهمة فيه، والإلحاف(٤) بالسؤال، حتى مُقت وذلّ أهله، إلى أن حُرِم السائل وانعدم المسئول.

ويمضى ابن رشيق قائلا إن التكسب بالشعر هو الذى انحط بمرتبة الشعر بالقياس إلى الخطابة، ففى مبتدأ الأمر كان الشاعر

أرفع منزلة من الخطيب، لحاجة العرب إلى الشعراء فى تخليد المآثر، فلما تكسب الشعراء بالشعر وجعلوه طعمة، وتولوا به الأعراض وتناولوها، صارت الخطابة فوقه، وظلوا على هذا المنهاج حتى فشت فيهم الضراعة، وتطعموا أموال الناس، وجشعوا فخشعوا، وأطمأنت بهم دار الذلة إلا من وقر نفسه وقارها، وعرف لها مقدارها، حتى قبض نقى العرض مصون الوجه. ويختتم ابن رشيق استعراضه لتحول صورة الشعر وتدنى مكانته بقوله الدال: من وجد البلغة والكفاف فلا وجه لسؤاله بالشعر. وذلك قول يعود بنا، مرة أخرى، إلى التضاد بين النموذجين المتقابلين للشاعر الحكيم والشاعر المادح، ويؤكد أنه تقابل وقع فى مسار التعاقب التاريخى الذى تحولت فيه العلاقات الاجتماعية الاقتصادية على النحو الذى فرض تولد نموذج جديد مناقض للشاعر الحكيم.

ولكن التقابل الذى حدث على مستوى التعاقب فى الزمن سرعان ما تحول إلى تقابل على المستوى الآنى من الزمن نفسه. أعنى أن تخلق نموذج الشاعر المادح لم يقض على تجليات النموذج الأصلى للشاعر الحكيم الذى لم يكف عن الحضور، والذى لم تكف تجلياته عن الإشارة إلى أصلها الذى لم يعدم فى كل عصر من يتقمصونه، ويدافعون عنه فى مواجهة نقائضه. هكذا وجد النموذجان. أحدهما فى مقابل الآخر، داخل علاقة متوترة، تتحول فيها مراكز الثقل والتأثير من طرف إلى طرف، نتيجة السياقات الخارجية التى اقترنت بها هذه العلاقة على المستويات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

وبعد أن كان نموذج الشاعر المادح هو النموذج اللاحق فى الوجود، بالقياس إلى نموذج الشاعر الحكيم، أصبح كلا النموذجين مواجها لنقيضه فى حضور متزامن منقسم على نفسه، وفى علاقات إبداعية منقسمة بدورها، ومن ثم ظل الشاعر الذى يقول:

ولا أسألُ الوغدَ اللئيمَ بعيرَه ... وبعرانُ ربىَّ فى البلادِ كثيرُ

مقابل الشاعر الذى يقول:

كم أذلت المديحَ فى حمدِ قومٍ كان كفرا بالمجد ذاك الحمدُ
حرج الجأ الصدوق إلى المد يح وما من لوازمِ العيشِ بُدُّ

الأول عرف لشعره قدره فصانه، حفاظا على المكانة التى ورثها حين أنزله أسلافه منزلة أكرم الخلق، فلم يسأل الوغد اللئيم بعيره، والثانى تاجر بالشعر واستبدل بالصدق الكذب وبالحق الباطل، سعيا وراء لوازم العيش التى لم يكن منها بد.

ولكن هذا التضاد لم يكن تضادا بين نموذجين متقابلين من الشعراء وقف كل منهما موقف النقيض من الآخر، منفصلا عنه، وبعيدا منه، وإنما تحول إلى تضاد يمكن أن يقع داخل الشاعر نفسه، وذلك منذ أن بدأت غواية الثروة تناوش رصانة الحكمة، وحلم الثراء يخايل قناعة المستغنى. وأحسب أن شعر النابغة ينطوى على بداية هذا التوتر بين الاعتزاز بالمكانة المعرفية للشاعر والحرص على المكانة الاجتماعية، الاعتداد بقيمة الشاعر والاتضاع(٥) أمام مهابة الممدوح، الإيمان بخلود القصيدة والتسليم بضرورة إرضاء غرور الممدوح. وذلك توتر ظل قائما لدى شعراء كثيرين، وابتدأ من العصر الجاهلى، ولم يتوقف إلا بعد أن استغنى الشاعر عن عطاء الممدوح، واستبدل بالممدوح كيانا أوسع مجالا هو كيان القراء فى علاقات أخرى من آليات الإنتاج الأدبى. بعبارة أخرى، وجد النقيضان داخل الشاعر العربى الذى أصبح ممزقا بين نموذج الحكيم ونموذج المادح، وذلك منذ أن أصبحت «لوازم العيش» قاسية وأصبح الممدوح مصدر الحياة والموت، وفرضت العلاقات الاجتماعية السياسية على الشاعر أن يكون مجرد طالب فضل، يقول ما يراد منه، حتى لا يضيع رأسه الذى هو رأس ماله، فيما يقول ابن رشيق.

عندئذ انقسم الشاعر على نفسه على نحو ما انقسمت طوائف الشعراء، فسار الشاعر ينطوى فى داخله على النموذجين المتقابلين، يغلب أحدهما الآخر فى موقف، ويتساوى كلاهما فى موقف آخر.

ويتمزق بينهما الشاعر الكبير فى كل الأحوال. أما الشاعر الشعرور(٦) فظل فى الغالب قرين النموذج المادح الذى ظل على حاله، باسطا كفيه، يستمطر الوارد والصادر.

(*) مجلة العربى، سبتمبر ١٩٩٥ .

(١) الأنفة : الكبرياء.

(٢) قرظوه : امتدحوه.

(٣) غض : قلل من مكانتهم.

(٤) الإلحاف : الإلحاح الشديد.

(٥) الاتضاع : التدنى.

(٦) الشعرور : الشاعر الضعيف.



الحضور المزدوج للإبداع (*)

يقترن كل حضور إبداعى بنوع من الازدواج فى الدلالة والحركة. على مستوى الدلالة، يزدوج الإبداع فى إشارته إلى نفسه فى الوقت الذى يشير إلى غيره. وأوضح ما يكون ذلك فى الأدب حيث تلفت اللغة الانتباه إلى حضورها الذاتى فى الوقت الذي تلفت الانتباه إلى ما يشير إليه هذا الحضور، كأنها الزجاج (المُعَشَّق) الذى يلفتنا إلى ذاته فى الوقت الذى لايحجب ما يقع وراءه، أو نتطلع من خلاله إليه.

وعلى مستوى الحركة، ينقسم فعل الإبداع على نفسه، أو ينعكس على ذاته، فى الازدواج الذى يصل الفعل بتأمله، واللغة المباشرة للإبداع باللغة الواصفة له. وذلك ازدواج يضفى صفة الناقد على المبدع، ولا تُعَكِّر هذه الصفة على عمليات الاختيار التى يقوم بها المبدع أثناء فعل الإبداع، أو على طرائق التنقيح التى يستكمل بها ما قد يشوب التدفق الآلى للتعبير، وإنما تجاوز الصِّفَةُ ذلك إلى وعى بالإبداع، ووصفه فى فعل يوازى فعل الإبداع نفسه، أو ينسرب فيه، بما يؤكد ازدواج حركة الإبداع، من منظور إشارته إلى العالم الذى يسعى إلى وصفه أو تفسيره أو تغييره، ومن منظور إشارته إلى وعيه الذاتى الذى يسعى إلى تأكيده.

هذا الحضور المزدوج للإبداع ليس وليد عصر بعينه، وإنما هو سمة ملائمة لوجود الإبداع، أو هو خاصية من خصائصه، ما ظل كل إبداع يلفتنا إلى كيانه، من حيث هو دال يلفت الانتباه إلى نفسه، ومدلول يلفت الانتباه إلى غيره، ومن حيث هو وعى بالذات ووعى بالغير على السواء. ويبدو أن انصرافنا التقليدى، أو المعتاد، عن الحضور الذاتى للدال فى النتاج الإبداعى، وتعاملنا معه كما لو كان زجاجا شفافا لا نراه فى ذاته بل نرى ما وراءه، على نحو نستبدل معه المعنى المجرد للمدلول بالحضور المتعين للدال، هو المسئول عن تجاهلنا للثنائية المحايثة التى ينطوى عليها كل حضور للإبداع، من حيث هى حركة مزدوجة، ومن حيث هو دلالة لا سبيل إلى إدراك قيمتها الجمالية بالتركيز على المدلول وحده دون الدال. وأحسب أن كثرة تعودنا على النظر إلى العمل الإبداعى بوصفه محاكاة للعالم دفعتنا إلى التعلق بمفهوم المرآة فى فهم العمل، ومن ثم إغفال النظر إلى حضوره الذاتى مقابل الإلحاح على ما يعكسه،كما لو كانت الصورة المنعكسة على سطح العمل هى التى تعنينا وحدها وليس السطح الذى يقوم بعملية الانعكاس، والذى يتحول إلى مجرد وجود سالب لا أثر له ولا فاعلية. وذلك فهم ترتبت عليه الأولوية التى نخص بها

المدلول عادة، خصوصا حين نتأمل كل نتاج إبداعى، فلا نلمح فيه سوى بعد واحد، هو بعد المعنى النثرى أو المغزى المفهومى أو المقصد التصورى.

هكذا، اعتدنا التوقف على الشعر بوصفه وعاء لمعنى نثرى، والحديث عن رؤية العالم التى تنطوى عليها القصيدة، كما لو كنا ننظر من زجاج القصيدة الشفاف إلى العالم الذى نتوهم أنها تعكسه، أو تحاكيه، أو تعبر عنه. ونقوم بالتركيز على حوار الشاعر مع الكون أو الكائنات، ونظرته إلى الإنسان أو الطبيعة أو حتى ما وراء الطبيعة، دون أن نقوم بالتركيز نفسه على الشعر الذى يخصص هذه الرؤية، أو يجسد تلك النظرة، أو حضوره الذاتى الذى لاتكف فيه القصيدة عن الحوار مع نفسها، أو عن الحركة المزدوجة التى تنعكس بها على نفسها، فتغدو الرائى والمرئى، الوعى الإبداعى الذى يجتلى حضوره الذاتى فى ثنايا القصيدة، أو يبسط ظله عليها فى حالات لافتة، من حيث هو وعى بالغير ووعى بالأنا على السواء.

وقد عمق فينا الإحساس بأولوية المدلول على حساب الدال المدارس التقليدية المتعددة فى النظر إلى الشعر بخاصة والأدب بعامة. يستوى فى ذلك الفهم الكلاسيكى الذى رد الإبداع إلى لون من المحاكاة السالبة للعالم الخارجى، فشاع فيه تشبيه العمل الأدبى بالمرآة، من حيث هو صورة تنعكس على سطح لا يشغلنا فى ذاته، أو لا نلتفت إلى حضوره الذاتى الذى أطلق عليه النقاد، حديثا، اسم أدبية الأدب على سبيل العموم، وشعرية الشعر على سبيل الخصوص، ولاتفترق نظرية التعبير الرومانسية عن الكلاسيكية فى هذا الفهم المرآوى للأدب، فالكلاسيكية فهمت الأدب على أنه محاكاة للخارج، أو مرآة تعكس الطبيعة، ونظرية التعبير فهمت الأدب على أنه محاكاة للداخل، ومرآة تعكس ما فى الذات من الوجدان والشعور، وذلك بالكيفية نفسها التى تشغلنا بمفعول الانعكاس عن فعله، أو عن أداته التى هى بعض حضوره الخلاق.

ومن الواضح أن الواقعية لم تكن أسعد حظا فى تأثيرها. من حيث تأكيد الحضور الإبداعى للدال، فقد استبدلت به المدلول، وكانت مجلى آخر من المجالى التى تَرِدُّ الأدب إلى محاكاة لأصل خارجى، هو المجتمع فى حالة الواقعية التى أكدّت فينا ضرورة الخروج من العمل إلى ما يقع خارجه، وقياسه على أصله فى المجتمع الذى نبع منه، قياس صورة المرآة على أصلها الذى هو المبدأ والمعاد.

ولم يتغير هذا الفهم التقليدى للأدب إلا حديثا مع النظريات التى تمردت على مفهوم المحاكاة ابتداء، تلك النظريات التى حاولت أن تؤكد الإبداع من حيث هو نشاط خلاّق يجاوز معنى المحاكاة الحرفية أو غير الحرفية، ومن ثم تؤكد حضوره الذاتى من حيث هو وجود يلفت الانتباه إلى كيانه فى الوقت الذى يدل على غيره. صحيح أن رد الفعل على نظريات المحاكاة دفع إلى نوع من التطرف فى الفهم، ولكن هذا التطرف كان نتيجة طبيعية لأولوية المدلول التى كان لابد من أن تستبدل بها أولوية الدال. وإذا كان هذا الوضع الجديد قد اكتسب عن الوضع القديم تراتبه القمعى، وتحول إلى صورة مقلوبة للنزعة الحدية نفسها، فإن الممارسة الإبداعية والتصورية أفضت إلى تعديل التراتب القمعى وإزاحته، كما أفضت إلى تأسيس نوع من التوازن الخلاق بين الدال والمدلول، ومن ثم تأصيل مفهوم العمل الإبداعى بوصفه نشاطا دلاليا يلفتنا فيه الدال إلى نفسه بالقدر الذى يلفتنا إلى مدلوله. وذلك وضع أفضى إلى اللازمة الأخرى التى اقترنت فيها النظرة المحدثة للفن بتأكيد الحركة المزدوجة للإبداع، تلك التى تتجلى على مستوى اللغة الإبداعية المباشرة واللغة الإبداعية غير المباشرة، أعنى اللغة الثانية الواصفة للغة الأولى التى هى إياها بمعنى أو بآخر.

وإذا عدنا إلى الشعر من منظور هذا الوضع الجديد، بعد تمثله وممارسته، تكشف لنا الشعر نفسه فى ضوء مغاير. وبرز لنا الدال اللغوى فى حضوره الذاتى الساطع بعد أن كان كيانا غائبا فى إدراكنا،

أو بعد أن كان غارقا فى المنطقة المظلمة التى لايقع عليها ضوء الوعى. وبرزت لنا اللغة الواصفة للإبداع بوصفها بعدا من أبعاد اللغة الذاتية التى تتحدث فيها وبها القصيدة عن نفسها فى موازاة حديثها عن غيرها.

وليس من المصادفة، والأمر كذلك، أن نجد الشعراء، ومنذ العصر الجاهلى، يتحدثون عن العالم فى الوقت الذى يتحدثون فيه عن شعرهم الذى يقتنص العالم فى لغته، وأن نجد القصيدة تلفتنا إلى حضور عالمها الخاص فى الوقت الذى تلفتنا إلى حضور العالم المغاير الذى تولدت منه أو الذى تتوجه إليه. هذه الثنائية تنبهنا إليها العملية التى تفرض بها الدوال الشعرية للقصيدة حضورها الذاتى على وعينا، حين تحاول أن تشدنا إلى علاقاتها الصوتية - الإيقاعية الخاصة، وتنتزعنا من الخَدَر الدلالى الذى ألفناه كى تقودنا إلى الطزاجة الدلالية التى تنطوى عليها، وتنقلنا من تشتت العالم الإدراكى الذى ننغمس فيه إلى وحدة العالم الجمالى الذى تبنيه القصيدة بطرائقها المتفردة، المراوغة، تلك التى لاتفارق التنوع والخصوصية فى كل حالة على حدة. والمكافأة الوحيدة التى ترجوها حركة الدوال فى القصيدة على تفردها هى الاعتراف بوجودها والانتباه إلى حضورها الذاتى الذى نستبدل به غيره عادة.

وأحسب أن بلاغة الاستهلال هى نوع من المطالبة بهذا الانتباه منذ البداية،كأنها إعداد لذهن المتلقى لنوع خاص من التلقى. وشأن بلاغة الاستهلال فى ذلك شأن مفاجآت البداية، على المستوى النحوى أو الدلالى أو الصوتى، حيث يتخلق نوع من التنبيه اللغوى إلى مغايرة التركيب والبنية. ولقد ثقف الشاعر العربى هذا النوع من التنبيه اللغوى للاستهلال وتعلمه منذ البداية. التصريع الذى تحدث عنه البلاغيون هو نوع من أنواع هذا التنبيه. البداية بشبه الجملة، أو النداء، أو المفعول المطلق، أو فعل الأمر الذى يتوجه مباشرة إلى الغير ليحضهم على الانتباه إلى موضوعه. ولنتذكر من بين بدايات

قصائد امرئ القيس، أو مطالعه، «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»، و«أعنى على برق أراه وميض»، و«ألما على الربع القديم»، و«عوجا على الطلل المحيل»، و«دع عنك نهيا صحيح فى حجراته»، وغيرها من المطالع التى تذكرنا بمطلع عمرو بن كلثوم «ألا هبى بصحنك» ومطلع الأعشى «ودع هريرة». وإلى جانب فعل الأمر هناك سؤال البداية الذى يقذف بالقارئ إلى إشكال القصيدة منذ البيت الأول، كما فعل امرؤ القيس نفسه، فى مطلعه الذى يقول «أمن ذكر سلمى أن نأتك تنوص(١)»، أو مطلعه الثانى: «لمن الديار غشيتها بسحام؟(٢)» أو الثالث: «لمن طلل أبصرته فشجانى؟». وتلك أمثلة على بعض أوجه حسن الاستهلال الذى يؤكد دور الدال فى جذب الانتباه إلى نفسه، والتحول بالقارئ من الخطاب اليومى المعتاد إلى الخطاب الشعرى المخصوص والمتميز.

ومن الممكن أن تكون بعض مؤشرات التناص الاستهلالية مجلى من مجالى التنبيه على دخول عالم الخطاب الشعرى، وذلك منذ أن طرح عنترة على القارئ الجاهلى، وعلينا فى الوقت نفسه، السؤال التعجبى الذى كان مطلع قصيدته المعلقة:

هل غَادرَ الشُّعراءُ من مُتَردَّمِ؟ أم هل عرفتَ الدَّارَ بعد تَوَهُّمِ؟

وهو سؤال يقرن الاستفهام عن الشعر بالاستفهام عن الحبيبة التى هى موضوعه، ليلفت الانتباه منذ البداية إلى أن الحضور الذاتى للشعر لايقل أهمية عن حضور الحبيبة التى لامعنى لها بعيدا عن هذا الشعر. وفى الوقت نفسه، يقرن السؤال الاستفهام عن مغادرة الشعراء بأصل واحد قد ينسونه بتعرف العاشق بيت الحبيبة الذى بدا أنه قد نسيه. وذلك مستوى من مستويات السؤال يقترن بالشك الذى ينصرف إلى دلالة المغادرة فى حالة الشعر، ودلالة التعرف البكر فى حالة الحبيبة. ولكن على نحو يسقط الدلالة الثانية على الأولى، لتغدو الثانية كأنها استدراك مراوغ، يستبدل بإدراك مجموع الشعراء فى الماضى إدراك الشاعر المفرد فى

الحاضر. وبحضور الحبيبة فى عالم الأعيان حضورها فى عالم الأبيات، ومن ثم بمدركات الواقع علاقات الإبداع المغايرة. وذلك كله فى دلالة مراوغة مضفورة فى إيقاع السؤال الذى ينتزع القارئ من سباته. ويضعه ضمن إشكال القصيدة التى تراوح بين دالها ومدلولها، ويتحرك مبناها الحركة المتوترة لمعناها بين أبعاد الزمن: الماضى والحاضر والمستقبل. ولا فاصل فى هذه الحركة بين الشق الأول من السؤال الاستهلالى الخاص بالشعر (ويدل عليه الشعراء) والشق الثانى الخاص بموضوعه (تعرف دار الحبيبة) فالثانى هو امتداد للأول، والأول هو المرآة التى ترينا الثانى فى الوقت الذى تلفتنا إلى خصوصية سطحها المتميز.

وقد شرح القدماء سؤال عنترة شرحا لا نضارة فيه، نقلناه عنهم، فيما نقلنا من تراث بلاغى يضع اللفظ موضع الحلية للمعنى، ويختصر المعنى فى مقصد نثرى عقيم، ومن ثم يسهم فى إبعادنا عن حضور الدال وأهميته. وقد ذهب ابن النحاس (المتوفى ٣٣٨هـ) إلى إن كلمة «مُتَرَّدم» من ردمت الشئ إذا أصلحته، وأن المعنى هو: هل بقى لأحد معنى إلا وقد سبق إليه الشعراء؟ وهل يتهيأ لأحد أن يصلح معنى لم يسبق إليه؟ ثم أضرب الشاعر عن ذلك فقال: أم هل عرفت الدار بعد توهم؟. وبعد ابن النحاس جاء الزوزنى (المتوفى ٤٨٦هـ) الذى ذهب إلى أن المتردم هو الموضع الذى يُسْتَرْقَعُ ويستصلح لما اعتراه من الوهن والوهى، والمعنى هو: هل تركت الشعراء موضعا مسترقعا إلا وقد رقعوه وأصلحوه؟ وهذا استفهام يتضمن معنى الإنكار، أى لم يترك الشعراء شيئا يصاغ فيه شعر إلا وقد صاغوه فيه. وتحرير المعنى: لم يترك الأول للآخر شيئا، أى أن مَنْ سبقنى من الشعراء لم يتركوا لى مسترقعا أرقعه ومستصلحا أصلحه. ثم أضرب الشاعر عن الكلام وأخذ فى فن آخر فقال مخاطبا نفسه: هل عرفت دار عشيقتك بعد شكك فيها؟ وأضاف التبريزى (المتوفى ٥٠٢هـ) ما أكد كلام الزوزنى فرأى أن المعنى هو: هل أبقى الشعراء

لأحد معنى إلا وقد سبقوا إليه؟ وهل يتهيأ لأحد أن يأتى بمعنى لم يسبق إليه؟.

واللافت فى هذه الشروح وأمثالها أنها اختزلت السؤال فى بعد واحد من أبعاده الثانوية، وأحالت شرحه إلى معنى مجرد ثابت، وفصلت بين سؤال الشعر وسؤال الحبيبة، كما لو كان الشاعر قد أضرب عن سؤال، وانتقل إلى سؤال آخر منفصل عنه ولا علاقة له به. ولو كان معنى السؤال الأول هو: لم يترك الأول للآخر شيئا. حقا، فلماذا كتب الشاعر (الآخر) قصيدته ابتداء؟ وما علاقته بالسابقين تأسيسا على معنى الإبداع؟ وما هذا المعنى المتميز الذى يفرض سؤاله على وعى الشعراء وعلى وعينا، ويضع السؤال فى الصدارة المكانية والدلالية من بناء القصيدة؟ هل تتقلص الإجابة فى كلمة على رضى الله عنه التى تناقلها البلاغيون فى هذا المقام وهى: لولا أن الكلام يعاد لنفد؟ أم أن الإجابة تمتد لتشمل بيت امرئ القيس:

عُوجا على الطَّلَلِ المحيل لأننا   نَبكى الدِّيارَ كما بَكَى ابن خَذَام(٣)

وهو البيت الذى شرحه الأعلم الشنتمرى بقوله: اعطفا رواحكما وعوجا على الطلل المحيل، يعنى الذى أتى عليه حولٌ فتَغير. وقوله: لأننا بمعنى لعلنا. وابن خذام رجل ذكر الديار قبل امرئ القيس وبكى عليها. ولكن بيت امرئ القيس وشرحه يعيد الأسئلة نفسها مرة أخرى. ويدفعنا إلى تأمل دلالة إشارة شاعر إلى شاعر آخر غيره، والكيفية التى تضعنا بها هذه الإشارة داخل مدار الشعر الذى يصل القصيدة اللاحقة بقصيدة أخرى سابقة عليها، والشاعر المتأخر بالشاعر المتقدم، وذلك فى الدائرة الشعرية التى يشدنا التناص إليها، فيؤكد الحضور الذاتى الفعال للنصوص التى تتبادل الفاعلية والتأثير، والتى لايتوقف دورها على مجرد محاكاة العالم أو نقله أو عرضه كما تعرض الآنية ما تحويه من شراب، على نحو ما اعتاد البلاغيون القدماء أن يقولوا لنا.

والواقع أن سؤال عنترة الذى يقودنا إلى دور التناص لا ينحصر فى بيت امرئ القيس وحده، بل يصله ببيتى أبى تمام اللذين كتبهما بعد عنترة بقرون، أعنى البيتين اللذين يقولان:

فلوْ كان يفنى الشعرُ أفناه ماقَرَتْ حياضُكَ مِنْه فى العُصُورِ الذَواهِبِ
ولكنه صوبُ العُقُولِ: إذا انجلَتْ سَحَائِـبُ منـه أُعْقِبَـتْ بِسَحَائِـبِ

هذه السحائبُ التى تعقب السحائبَ، فى حضورها الذاتى المراوغ، هى ما تريد قصيدة عنترة أن تلفتنا إليه فى الوقت الذى تلفتنا إلى موضوع القصيدة، فهى تتحدث عن الشعر ومن يتوجه إليه هذا الشعر على السواء، وتقدِّمُ الشعر على الممدوح الذى يَخِرُّ، عَادَةً، صريعا بين أيدى القصائد، وذلك بالقدر الذى تُقدم به القصيدة الدالَ على المدلولِ، وذلك هو ازدواج الإبداع فى القصيدة، من حيث تعينه، ومن حيث هى سحابة ضمن سلسلة متميزة من السحائب. فهى تصوغ خطابا وظيفيا مغايرا لخطاب الحياة اليومية، هو الخطاب الأدبى الذى يدخلنا فى عالم القصيدة الخاص، من حيث المغايرة التى تميزها.

هذه القصيدة لاتفصل بين السؤال الأول عن الشعر والسؤال الآخر عن الحبيبة، فالعلاقة بينهما أشبه بوجهى الورقة الواحدة، إذا استخدمنا مصطلح دى سوسير. والعلاقة بين سؤال الشاعر (الشعراء) وسؤال الحبيبة (الموضوع) فى قصيدة عنترة هى الوجه الآخر للعلاقة بين الوقوف على الديار (الموضوع) وبكاء ابن خذام (الشاعر) فى قصيدة امرئ القيس. وهى نفسها العلاقة بين الممدوح والقصيدة التى تتوجه إليه فى قصيدة أبى تمام. وكلها تجليات لعلاقة توازن بين العالم وإبداعه، القصيدة وموضوعها. وهى علاقة تنقلنا من أسر المدلول إلى حضور الدال، على نحو يؤكد صلة القصيدة بغيرها من القصائد السابقة، لكن على مستوى خصوصية الدال، كما لو كانت القصيدة سحابة لا تفهم إلا فى علاقتها بغيرها من السحائب التى صنعها أمثال ابن خذام، فى ذلك العالم المتردم الذى

يتساءل عنترة عن إمكان مغادرته.

ومفارقة الزمن التى يتوتر الوعى بين قطبيها المتعارضين، والتى تمايز بين سحابة الحاضر وسحابة الماضى، على مستوى إبداع القصيدة، هى نفسها التى تتحكم فى توتر معنى الشطر الثانى، من مطلع عنترة، ما بين قطبى التوهم والتعرف المتعاقبين، فى العلاقة الإدراكية بدار الحبيبة، تلك العلاقة التى يستدير بها العجز الدلالى لبيت المطلع ويرتد إلى صدره، فيلفت الذهن إلى حال من الوجود الذى يتساءل عن حضوره، فى علاقته بعالم قد يعرفه بعد التوهم، أو علاقته بعالم مواز قد يجاوز ما فيه من كون مترّدم.

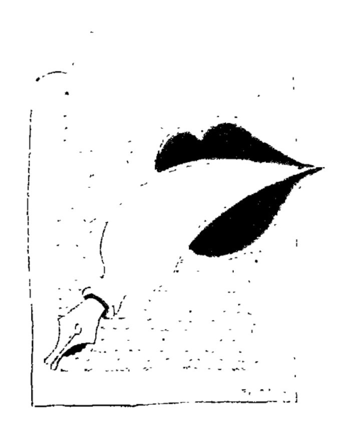
هذا الوجود الذى يتساءل عن حضوره هو وجود الإبداع الذى لاتنفصل فاعلية الدال فيه عن دائرة المدلول، والذى يمرح فيه الدال فى مدار يضع المدلول فى ضوء مغاير، شريطة أن نلتفت إلى مراحه الخاص، ونعطيه حقه من الاهتمام الذى تعودنا أن نؤثر به المدلول، فالدال ليس سوى القصيدة من حيث هى قصيدة. وهو يبدأ بأبسط علامات الاستهلال التى تشد الانتباه إلى الحضور المغاير للخطاب الإبداعى، ولا ينتهى عند بنية القصيدة التى تجبرنا على التطلع إليها فى الوقت الذى نرى فيها غيرها، فهناك إلى جانب ذلك كله العلاقات المتشابكة للكون المتردم المذهل، من صوب العقول الذى يشيده أمثال ابن خذام، لكى لانغادر القصيدة إلى ما ينسينا إياها، فى حمأة المدلول الذى تربينا عليه.

(*) مجلة العربى، اغسطس ١٩٩٥ .

(١) تنوص : تُحَوِل.

(٢) سحام : اسم موضع أو جبل.

(٣) الطلل المحيل : بقايا المنازل التى غيرها تطاول الزمن.



الشفاهية والكتابية (*)

الانتقال من النزعة «الشفاهية» إلى النزعة «الكتابية» سمة ملازمة للتحول من بنية القبيلة إلى بنية الدولة، من مجتمع الصحراء إلى مجتمع المدينة. وهى سمة اقترنت بطرائق مغايرة فى التفكير والإبداع، انعكست على تحولات النموذج الأصلى للشاعر. وتعنى النزعة الشفاهية النظرة الأحادية إلى الكون، والارتجال، والتكرار الذى هو تنويع على مركز واحد.

وتشير هذه النزعة، إبداعا، إلى الطبع البسيط للعفوية البدوية التى ينثال(١) معها الكلام انثيالا أحادى البعد، وتدفق البديهة الأعرابية التى ترتجل بلامعاناة أو معاودة أو مكابدة. وهى قرينة الوعى بجمعية التلقى التى تنعكس على كيفية الأداء والإبداع. معانيها فى ظاهر ألفاظها، غنية عن التأويل، بعيدة عن الإيماء المشكل، تعتمد على التكرار الذى يعين الذاكرة على الحفظ. أما النزعة الكتابية فهى حال وعى مغاير، وبنية إبداع مختلف، وطريقة مناقضة فى التلقى. إنها وليدة وعى مدينى، ينطوى على التعدد والتباين، ويفارق البساطة الوحيدة الرجع، ويرتبط بالنظر العقلى المتأنى، ويتحدد بالفكر الحوارى الذى يتأسس بتفاعل نظائره ونقائضه. وهى قرينة علاقات إنتاج إبداعية تستبدل بآليات السماع تبصر العين، وبالطبع الصنعة، وبالارتجال معاودة النظر، وبالإنشاد الجمعى التلقى الفردى، وبالأنا الجمعية التى تختزل المجموع الأنا الفردية التى تنقسم على نفسها انقسامها على غيرها.

والتقابل بين النزعة الشفاهية والنزعة الكتابية أمر لاعلاقة له بزمن الكتابة أو بعصرها، من الزاوية التى يمكن أن نقول معها إن عنصر الزمن هو العنصر الحاسم فى تمييز هذه النزعة عن تلك، ذلك لأن الزمن أقرب إلى الوعاء الذى يحتوى فعل المشافهة أو الكتابة، ولايشكل فى ذاته عنصرا حاسما إلا من حيث الوعى به. ويعنى ذلك أن الوعى، وحده، هو الذى يمكن أن يكون عنصرا حاسما، فالشفاهية حال من الوعى المغاير للوعى الكتابى، وكيفية إدراكه للأشياء والشعور بها والتعبير عنها أو صياغتها هى ما يميز هذا الحال عن نقيضه الذى تنطوى عليه النزعة المخالفة . وإذا كان هذا الفهم يفضى إلى إمكان التمييز بين القصيدة «الحولية» والقصيدة «العفوية»، من منظور الوعى الكتابى الذى تنطوى عليه القصيدة الأولى، مقابل الوعى الشفاهى الذى ينسرب فى الثانية، فإن النتيجة التى تترتب على ذلك هى أننا يمكن أن نجد قصائد جاهلية أقرب

إلى الوعى الكتابى، مقابل قصائد عصر متأخر أقرب إلى الوعى الشفاهى. وعلى أساس من مثل هذا المنطق ميّز القدماء كتابة زهير بن أبى سلمى الذى كان يحكك القصيدة، وينقحها، ويعود إليها المرة بعد الأخرى، ولايخرجها إلا بعد حول كامل، أو سنة كاملة، ولذلك أطلقوا على قصيدته اسم «الحولية» وعلى قصائده «الحوليات».

هذا التمييز للقصيدة الجاهلية التى يمكن وصفها ببعض صفات الكتابة هو الذى دفع الجاحظ إلى أن يحدثنا، فى كتابه «البيان والتبيين»، عن شعراء العرب الذين كانوا يدعون القصيدة تمكث حولا كاملا، وزمنا طويلا، يرددون فيها النظر، ويجيلون فيها عقولهم، ويقلبون فيها آراءهم، اتهاما لأنفسهم، جاعلين العقل زماما على رأيهم، ورأيهم عيارا على شعرهم، إشفاقا على أدبهم، وإحرازا لما خولهم الله من نعمته. وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات، والمقلدات، والمنقحات، والمحكمات، ليصير قائلها فحلا خِنذيذًا (٢) وشاعرا مفلقا(٣). ولم يكن الجاحظ حين قال ماقاله بعيدا عما ذهب إليه الأصمعى الذى وصف هذا النوع من الشعراء بأنهم «عبيد الشعر» الذين يستعبدهم الفن، ويستفرغ جهدهم، حتى يدخلهم فى باب الصنعة.

والواقع أن لفظة «الصنعة» ليست بعيدة عن النزعة الكتابية فى هذا المجال، فكلتاهما تدل على حال من الوعى المتزايد بالكلمات، وحال من الوعى المراقب لنفسه، وحال من الوعى الذى ينقسم فى إبداعه ليغدو ذاتا فاعلة للكتابة -أو الصنعة- وذاتا أخرى تراقب نفسها فى فعلها بالقدر الذى تراقب صنعتها، لكى تخرج هذه الصنعة فى نسق مستوٍ لاتباين بين عناصره أو تنافر.

هذا الوعى الكتابى (الذى هو وعى بالصنعة) هو المسئول عما كتبه الشاعر القديم من مقطعات منفصلة، وأبيات فى قصائده، منذ العصر الجاهلى، عن قصيدته أو علاقته بشعره. أعنى هذه الكتابة التى يصف فيها الشاعر قصيدته ، وكيفية عمله لها. ولقد

اعتدنا، تقليديا، الحديث عن مثل هذه المقطعات على أنها نوع من الوصف. والواقع أنها أكبر من ذلك وأهم دلالة. إنها علامة انقسام الأنا الشاعرة على نفسها، وبداية وعى الكتابة بحضورها ووجودها، من حيث هى حضور ووجود. إن النزعة الكتابية تتسم بأن فاعلها يتحدث عن العالم ويصفه فى الوقت الذى يتحدث فيه عن كتابة هذا العالم. هكذا تصف أبياته الواقع والأحداث والشخصيات، وتنقلب هذه الأبيات على نفسها لتصف فعلها فى الحضور وتميزها فى الوجود. ويذكر عشاق الشعر القديم بيتى عدى بن الرقاع العاملى اللذين يقولان:

وقصيدة قد بتُّ أجمعُ شملَهـا — حتى أقوِّم ميلَها وسنادهـا(٤)
نظرَ المثقِّفُ فى كعوب قناته — كيما يقيمَ ثِقافُـهُ منآدهـا(٥)

وهما بيتان كانا بداية تقاليد لافتة من الشعر الذى يتحدث عن الشعر، أو الكتابة التى تنعكس على نفسها لتجتلى مرآها، وهى تقاليد انضم إليها كعب بن زهير الذى خاطب زميله الشماخ وأخاه بقوله:

فمن للقوافى شأنها من يحوكها — إذا ماثوى كعب وفوّز جرولُ(٦)
كفيتك لاتلقى من الناس واحدا — تنخّلُ منها مثلما نتنخّـلُ
نثقفها حتـى تلين متونهـا — فيقصر عنها كل مايتمثّـلُ

وشبيه بهما الحطيئة أحد الأعلام البارزين فى مدرسة «الصنعة» أو «عبيد الشعر» الذين يرتفع عندهم الوعى بالكتابة إلى الدرجة التى تدنو من حضور النزعة الكتابية، وأول شواهد ذلك قوله:

الشِّعرُ صعبٌ وطويلٌ سلمـهْ — إذا ارتقى فيه الذى لايعلمـهْ
زلّت به إلى الحضيض قدمـهْ — يريـد أن يعربه فيُعْجمـهْ

ولكن للزمن معنى مضافا يمكن أن يسهم فى حضور النزعة الكتابية، وأعنى به زمن الحضور الجمعى المعقد الذى يستبدل بزمن القبيلة زمن الأمة وبزمن البادية زمن الحاضرة. الزمن الذى يجاوز بصاحبه أو بالمنفعل به شعيرة الأداء الجمعى والتلقى الجمعى إلى

فعل الكتابة الفردية السابقة على فعل الأداء، والأداء الفردى الذى ينطوى على وعى ذاتى بفعل الأداء نفسه، وذلك فى آليات متقطعة، متوازية، تنتهى بالتلقى الفردى.

و إذا كان يمكن توصيف النص الشفاهى أو الأداء الشفاهى، فى علاقته المتضادة بالنص الكتابى، فمن الممكن فى الوقت نفسه الحديث عن آليات للتلقى الشفاهى، وهى آليات لايشعر معها المتلقى بثغرات فى وجود النص، ويدرك (لاشعوريا على الأقل) أنه ليس مطلوبا منه الإسهام فى وجود النص بل مجرد الاستجابة السالبة له، والاستماع إليه بما يثيره عفويا، وذلك على نحو يغدو معه المتلقى مجرد مرآة سلبية ينعكس عليها فعل الأداء الشفاهى الذى يتحد معه فعل المتلقى فيغدو صورة أخرى من صوره، فالمتلقى الشفاهى منداح(٧) دائما فى فعل الأداء الجمعى وصورة من صوره المنعكسة . أما متلقى الكتابة فوضعه مختلف، وموقفه مغاير، وأدواره مناقضة.إنه ليس مرآة سلبية، وإنما طرف مشارك، يواجه بثغرات فى النص دائما لكى يضيف إليها، ويتحول النص فى ذهنه إلى أسئلة مفتوحة، عليه هو وحده أن يجيب عنها بطريقته الخاصة، ومن ثم يصنع النص الكتابى صنعا خاصا به. وفى الوقت نفسه يتجلى هذا النص تجليات متعددة بتعدد قرائه، فهو نص يحفزهم دائما على المشاركة فى الإضافة إليه. هذا المجلى من وعى النص الكتابى بحضور قارئه الفرد هو الذى يجعل من النزعة الكتابية ملازمة لفعل «التأليف» على مستوى الكاتب والقارىء الذى يغدو كاتبا بمعنى أو بآخر.

ويعنى ذلك أن النزعة الكتابية تلازم فعل «التأليف» الفردى الذى لايخلو من معنى حضور الأمة التى ينتمى إليها هذا الفرد. وأحسب أن هذا الشعور بمعنى الأمة كان وجها آخر من أوجه النزعة الكتابية بالقياس إلى النزعة الشفاهية، فالأخيرة ظلت لازمة من لوازم الوعى القبلى الذى لايجاوز الوعى البدائى لأبناء القبيلة الواحدة فى انتمائهم إليها .وفى إطار هذا الوعى كانت نظرة أبناء القبيلة إلى غيرها من

أبناء القبائل الأخرى صدى لنظرة القبيلة إلى نفسها. وإذا كان مركز القبيلة هو شيخها، فى بنية التراتب البطريركى، فالقبيلة فى مجموعها مركز يقاس عليه غيرها، من حيث التراتب الهرمى المتكرر الرجع الذى انطوى عليه بناؤها، ومن حيث صلة الدم العضوية التى تربط بين أبنائها عرقيا. أما الشعور بالأمة فهو شعور مغاير، يستبدل برابطة الدم رابطة المصلحة، وبوعى القبيلة المحدودة وعى المدينة المترامية الأطراف التى تغدو فضاء لتعدد الأجناس والأعراق واللهجات والحرف والصناعات، وهو وعى يصل بين مجموع المدن فى الانتماء العام، ويؤكد هوية شاملة فى العلاقة بالآخر على مستوى المعمورة الإنسانية.

ولذلك لم تكن النزعة الكتابية تعبيرا عن وعى المدن الكبرى من حواضر الخلافة المتوزعة على القارات فحسب، بل كانت -فضلا عن ذلك- تعبيرا عن وعى إنسانى اقترن بعلاقة هذه الحواضر النامية بغيرها من حواضر المعمورة الإنسانية، سواء فى حركة التفاعل المادى بوساطة رحلات البر والبحر، أو حركة التفاعل الفكرى بواسطة رحلات الكتابة التى يسّرها الوراقون والنساخ، وأسهم فيها المترجمون والنقلة، وأعان عليها الشراح والمفسرون. إن أهمية حضور نماذج من مثل «السندباد» تؤكدها غزارة كتب الرحلات التى أخذت تتلاحق منذ أن أخذ العرب يتصلون بغيرهم، فضاء ولغة، بعد أن تزايد أفق الترجمة الذى كان يعنى ظهور أدوار جديدة يؤديها أمثال ابن البطريق، وابن قرة، وإسحاق بن حنين، ومتى بن يونس. وهى أدوار ولدها وعى هؤلاء الذين أدركوا، شيئا فشيئا، أن الله خلق البشر أمما وقبائل لتعارف، وأنهم جزء من المعمورة الإنسانية، لا فاصل بينهم وغيرهم من الأمم التى تشاركهم ملكوت الله، والتى ينبغى أن تسعى مثلهم إلى تتميم النوع الإنسانى الذى لايتحقق إلا بتعرف ما لدى الآخر ونقله بوساطة رحلة الأجساد التى تنتقل عبر الطرق البرية والبحرية، ورحلة العقول التى تتلاقى بالترجمة-الكتابة.

ولقد كان الوعى بالكتابة، من هذا المنظور، تجسيدا للاتصال بين العرب وغيرهم من الأمم السابقة والمعاصرة، وإسهاما فيه، وتعميقا له، على مستوى المعرفة والوعى بحضور الآخر. وكان هذا الوعى تأكيدا لإحساس متصاعد بالمشاركة فى تاريخ كونى عام، تاريخ يحدد لكل أمة من الأمم موضعا حسب إرادتها فى صنعه، والإضافة إلى ما ورثته عن غيرها. وكما كان هذا الوعى وعيا بالمكانة، فى التاريخ، كان وعيا بالمكان، فى المعمورة الإنسانية، فهو وعى لاتفارقه دلالة الاتصال فى الزمان والمكان اللتين تولد فى فضائهما علما التاريخ والجغرافيا. ولم تكن دلالة اللقاء، فى الزمان والمكان، بعيدة عن ذهن الجاحظ حين حدثنا، فى مفتتح كتابه «الحيوان» عن أن حاجة الغائب موصولة بحاجة الشاهد، لاحتياج الأدنى إلى معرفة الأقصى، واحتياج الأقصى إلى معرفة الأدنى، كما أن حاجتنا إلى معرفة أخبار من كان قبلنا كحاجة من كان قبلنا إلى أخبار من كان قبلهم، وحاجة من يكون بعدنا إلى أخبارنا. ويضيف الجاحظ إلى ذلك، فى رسائله، مايوجزه بقوله: ينبغى أن يكون سبيلنا فيمن بعدنا كسبيل من قبلنا فينا، لكنه يضيف مايؤكد الخبرات المتراكمة عبر الزمن بقوله: إنا قد وجدنا من العبرة أكثر مما وجده من كان قبلنا، كما أن من بعدنا يجد من العبرة أكثر مما وجدنا، فالعلم فى زيادة عند الجاحظ، والزيادة تحملها الكتابة وتجسدها فى آن.

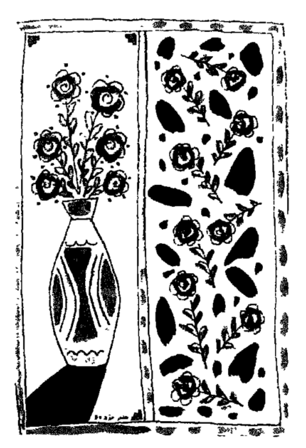
هذا الوعى الكتابى كان وعيا بوجود الآخر، وتأكيدا لحضوره، وإلحاحا على الإفادة منه، فى سلسلة تتميم النوع الإنسانى التى تحدث عنها الكندى الفيلسوف تبريرا للإفادة من معارف الأمم، وتتميما لما لم يقولوا فيه قولا تاما، وذلك على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان الأخيرين. وكان ذلك الوعى الذى صدر عنه الكندى الفيلسوف نقيض وعى مقابل، معاد، لم يفارق النزعة الشفاهية، فى انغلاقها العرقى الذى زعم أن علم «العرب» وحده هو العلم الظاهر للعيان، الصادق عند الامتحان، وأن العرب لاحاجة بهم إلى

معارف غيرهم، فما جهل الناس ولااختلفوا إلا لتركهم لسان العرب وميلهم إلى لسان أرسطاطاليس وغيره من الأعاجم، فيما نطقته كتابات هذه النزعة التى لم تفارق التصور الشفاهى لمعنى «العلم». وهو تصور أسقط ظلاله الثقيلة على «الشعر» الذى جعلته تقاليد المشافهة فضاء لمراحها البدوى، وجعلت منه النزعات العرقية ملاذها فى مواجهة «علوم الأعاجم» التى غدت مرتبطة بالمعنى الكتابى للعلم، ذلك المعنى الذى وصل العرب بغيرهم من الأمم السابقة فى حلقات تتميم النوع الإنسانى. هكذا أصبح الشعر القديم الشفاهى مصدر «الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة» التى نقلها المترجمون وكتبها الشراح، فما تكاد تجد حكمة تؤثر، ولا قولا يسطر، ولامعنى يجبر، فى كتابات النقلة، إلا وللعرب مثل معانيه، محصورا بقوافيه، موجزا فى لفظه، مختصرا فى نظمه، مخترعا لها، ومنسوبا إليها، فيما يقول أصحاب النزعة الشفاهية التى انقلبت إلى نزعة عرقية.

وإذا كانت المحاجة(٨) السابقة تقيم اتحادا تخييليا بين النزعة الشفاهية والنزعة العرقية، فى مواجهة نزعة مدينية موصولة بنزوع إنسانى، فإن المحاجة نفسها جعلت «المتوارث» من الشعر مصدرا لكل علم، واكتفت بهذا المتوارث دون سواه، بوصفه الأصل الأمثل المكتفى بنفسه إبداعا وفكرا. وذلك تقابل وضع الشفاهية (العرقية) ذات الأصل البدوى فى مواجهة حدية مع النزعة الكتابية المدينية (ذات النزوع الإنسانى). وفى الوقت نفسه، وضع النموذج الأصلى للشعر من حيث هو العلم القديم، فى مواجهة حدية مع الفلسفة أو محبة الحكمة التى غدت هى العلم الجديد الذى اقترن به الشاعر الجديد (المحدث) اقترانا أدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد. وتلك مواجهة لم تكن بعيدة عن السياقات التى تشكلت فى علاقاتها أبيات البحترى الشهيرة التى يهاجم فيها الشعراء الجدد (المحدثين) بقوله :

كَلَّفتمونا حُدوَد مَنَطـقِكُـم والشِّعرُ يُغنى عن صدقه كذبهْ
ولم يكن ذو القُروحِ يَلهجُ بالـ مَنـطِقِ مانوعُهُ وما سَببُـــهُ
والشعـر لمح تُكـفـى إشارتـه وليس بالهَذْرِ طوّلت خُطَبُـهُ

(*) مجلة العربى، نوفمبر ١٩٩٤ .
(١) ينثال : ينساب ويتدفق.
(٢) خنذيذ : أى الشاعر المجيد.
(٣) المفلق : أى داهية منقّح.
(٤) السناد : من عيوب الشعر، وهو اختلاف حركة آخر حرف فى البيت.
(٥) المثقف : هنا كناية عن شدة العناية بصنع الشعر.
(٦) فوز : توفى.
(٧) مندّاح : متداخل ومتفاعل.
(٨) المحاجة : المناظرة.



الطبع والصنعة (*)

حين قال البحترى، فى معرض هجومه على أقرانه المحدثين، إن الشعر «لمح تكفى إشارته» وإنه ينتسب إلى امرئ القيس (ذى القروح) الذى كان يقول الشعر عفو الخاطر، دون مكابدة أو معاودة، كان البحترى يعبر بذلك عن انحيازه إلى «طريقة القدماء» التى كانت تؤثر الطبع على الصنعة، والنزعة الشفاهية على النزعة الكتابية، والبساطة على التعقيد،

والوضوح على الغموض، والتشبيه على الاستعارة، والاتّباع على الابتداع، والتقليد على الاختراع، والسير على منوال القدماء فى أشكال الإدراك وطرائق الصياغة. ومن اللافت للانتباه أن يعود البحترى إلى امرئ القيس، تحديدا، فى شكواه من خصومه - أبناء حرفته - المحدثين الذين كلفوه حدود منطقهم، مبتعدين عن طريقة امرئ القيس الذى يشير إليه البحترى فى بيته الشعرى :

ولم يكن ذو القُروحِ يَلهجُ بالـ   منطقِ ما نَوعُه وما سَببُـهُ

والسر فى هذه الإشارة أن امرأ القيس كان يمثل قطب الطبع الجاهلى المقابل لقطب الصنعة الذى انطوى عليه شعر زهير بن أبى سلمى الذى كان يوصف بأنه الشاعر المتكلف (نقيض الشاعر المطبوع) الذى يقوِّم شعره بالثِّقاف(١)، وينقحه بطول التفتيش. ويعنى ذلك أن خصومة البحترى الشاعر العباسى مع معاصريه المحدثين فرضت عليه العودة إلى الشعر الجاهلى، بوصفه أصل التقاليد والإطار المرجعى للقيمة الأدبية. وفرضت عليه، فى الوقت نفسه، أن يقوم بتأويل النزعتين المتقابلتين فى الشعر الجاهلى، ويختار منهما، بعد تأويلهما، ما يدعم موقفه فى خصومة الحاضر العباسى التى ارتدى فيها البحترى قناع امرئ القيس وخلع على أقرانه، فى المسكوت عنه من أبياته، قناعا شبيها بقناع زهير بن أبى سلمى.

هكذا أصبح التعارض بين طريقة زهير بن أبى سلمى وطريقة امرئ القيس، فى العصر العباسى، تعارضا بين الصنعة والطبع، وبين النزعة الكتابية والنزعة الشفاهية، أو بعبارة أخرى «خصومة بين القدماء والمحدثين»، خصومة جعلت من البحترى قطب طريقة القدماء، مقابل أبى تمام الذى أصبح قطب طريقة المحدثين، فى سلسلة بدأت ببشار بن برد الذى ينتمى إلى جيل المحدثين الأول، وثنَّت بأبى نواس أبرز شعراء الجيل الثانى من المحدثين، وثلَّثتْ بأبى تمام الذى وصل بطريقة المحدثين إلى ذروتها. ولكن مصطلح «الخصومة بين القدماء والمحدثين» يتحول إلى مصطلح خادع لو

قصرنا دلالته على مجرد الزمن، وصرفنا دلالة القديم إلى مجرد اتباع ما حدث فى الزمن الماضى وتقليده، مقابل صرف دلالة المحدثين إلى الزمن الحاضر، فمصطلح «الحديث» المرتبط بالمحدثين، فى هذا السياق، هو الوجه الآخر من مصطلح الصنعة والكتابة، بالمعنى الذى يجعل منه أسلوب رؤية وطراز إدراك وحال وعى فى آن .

وعندما نتحدث عن الوعى المحدث، فى هذا السياق، فإننا نتحدث عن وعى يبدأ من الحاضر الذى يغدو حاضرا إشكاليا فى عينى الشاعر. وعن الشعر الذى يتحول إلى كتابة تسعى إلى إدراك إشكال الحاضر فى الوقت الذى تسعى إلى إدراك وجودها الذاتى، وعن القصيدة التى تغدو صنعة تنطوى على وعى متميز بالأداة وإدراك مغاير لدورها فى تحديد الغاية وصياغة الرؤية. ويعنى ذلك أن الوعى المحدث ليس وعيا أحادى البعد، وإنما هو وعى ينقسم فعله على نفسه، فيغدو فعلا ثلاثى الأبعاد، فعلا تتزامن فيه حركة الوعى بالحاضر الإشكالى أولا، وحركة الوعى بالذات التى تعى هذا الحاضر ثانيا، وأخيرا حركة الوعى بالوسيلة - الأداة - الكتابة - الصنعة التى تكتشف بها الذات هذا الحاضر وتتعرفه فى الوقت الذى تتعرف نفسها فيه .

وإذا كان مصطلح «الصنعة» يتحول إلى دال من دوال النزعة الكتابية، فى هذا السياق، فإن دلالته تقترن بالبعد الإيجابى من هذه النزعة التى تقترن بنوع متميز من القيمة أشار إليه الحطيئة، قديما، حين قال: خير الشعر الحولى المحكك(٢)، أى شعر الصنعة الذى لايمكن أن يوصف بما وصف به الجاحظ فعل النزعة الشفاهية، عندما ذهب إلى أن كل شئ لعرب البداوة إنما هو بديهة وارتجال، دون معاناة أو مكابدة، أو إجالة فكرة أو استعانة، فما هو إلا أن يصرف البدوى وهمه إلى الكلام وإلى رَجَز يوم الخصام، أو حين يَمْتَحُ(٣) على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة والمناقلة، أو عند صراخ أو فى حرب، فتأتيه المعانى أرسالا (أفواجا) وتنثال

عليها الألفاظ انثيالا، لايقيدها على نفسها، ولا يفكر فيها، أو يتأمل حال ورودها عليه، أو حال وعيه بها، ومن ثم لايعلمها أحدا من ولده فيما يقول الجاحظ.

والواقع أن هذا الوصف الجاحظى ينطبق على ما أطلق عليه الدارسون المحدثون من المستعربين (أمثال مونرو وزيفتلر) اسم «النظم الشفاهى»، خاصة حين يميز هؤلاء الدارسون هذا النوع من النظم بالعفوية التى يتحول فيها الأداء إلى تأليف، والعكس صحيح بالقدر نفسه، والاعتماد الأساسى على أبنية الصيغ التى تقبل الإحلال والإبدال والتى تختزنها الذاكرة الفردية من الميراث الجمعى. هذا النظم الشفاهى، بدوره، هو الوجه الآخر من الطبع الذى ينطوى على معنى العفوية، ولكن من الزاوية التى تتحول بها العفوية إلى جبرية تنتفى معها الإرادة وقدرة الاختيار، ويغدو معها النظم تدفقا جبريا لا شعوريا لمخزون يفيض على اللسان كما يفيض النبع، دون أن يكون للناظم نفسه دور فى توجيه حركة التدفق أو الاختيار منها.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشير «الطبع»، فى سياقات الخصومة بين القدماء والمحدثين، إلى القضاء المقضى أو الجبر، وإلى النسخ والمحاكاة المتكررة التى تلازم التقليد، وإلى ما ركب فى الإنسان من خصال لا تفارقه دون اختيار أو إرادة، على نحو غدا معه الطبع قرين الجبلّة أو السليقة أو الفطرة أو الغريزة أو السجية التى خلق الإنسان عليها، فالطبع مبدأ الحركة من غير تعمد، وما يقع للإنسان من غير إرادة، وما يفعله الإنسان حين يطبع على قوالب ليست من صنعه، أو يحذو على أمثلة يحتمها عليه طبعه. وتلك دلالة تصل معنى التقليد بمعنى الجبر، على نحو يجعل منه الوجه الآخر للفعل الشفاهى الذى وصفه الجاحظ، أى الفعل الذى لا ينطوى صاحبه على وعى ذاتى به، ولا يجذب الانتباه إلى حضوره الخاص من حيث هو وجود متعدد الأبعاد.

وعلى النقيض من هذه الدلالة، ينهض مصطلح «الصنعة»، نقيضا

للدلالات التى ألصقها به نقاد الرومانسية وأصحاب نظرية التعبير، وعلى رأسهم المرحوم محمد مندور الذى ذهب إلى أن الشعر الجيد لاتستطيعه إلا النفوس الوحشية الغفل القوية، وأن الشعر لايحتاج إلى معرفة كبيرة بالحياة ونظر فيها، وأن الجهل بها أكثر مواتاة للشاعر، فأجود الشعر أشده سذاجة. والواقع أن عبارة محمد مندور التى تقول إن أجود الشعر أكثره سذاجة لاتختلف كثيرا، من حيث الجوهر، عن المعنى الذى قصد إليه البحترى عندما وصف الشعر بأنه «لمح تكفى إشارته»، وهى عبارة كان المراد بها فى سياقها نفى المعرفة عن الشاعر، وجذب الشعر إلى نقيض الوعى المحدث، حيث مراح النفوس الوحشية، والجهل بالحياة، والسذاجة التى تحولت إلى علامة من علامات القيمة.

والواقع أن ميراثنا الرومانسى فى نقد الشعر، الميراث الذى ارتبط بالحركة الليبرالية التى ردت كل شئ إلى الفرد الذى تحول إلى صانع للتاريخ ومحرك للوجود، هو الميراث الذى غذى فى نفوسنا التعاطف مع عبارات البحترى، وتقبل الطبع بوصفه علامة النفوس الوحشية الساذجة التى كاد جيل محمد مندور والجيل السابق عليه مباشرة أن يقصرا عليها نبع الشعر.

وأحسب أن المحدثين فى العصر العباسى وأحفادهم من أنصار الحداثة فى هذا العصر هم الذين لم يقنعوا بتلك الأفكار التى تقرن الجودة بالطبع والتميز بالعفوية والشعرية بالسذاجة. ولذلك كان عليهم إبراز الوجه الآخر من الصورة، والتقاط البعد المناقض من الدلالة، ووضع «الصنعة» فى سياق جديد، يقترن بتأكيد إرادة الإبداع لدى المبدع التى هى الوجه الآخر من إرادته فى التاريخ وفعله فى الواقع. وفى الوقت نفسه تأكيد الدور المتعدد للوعى، من حيث هو وعى بالكتابة، ووعى بالعالم الذى تكتبه الكتابة، ووعى بالذات الصانعة للكتابة التى تصنع العالم على عينها أثناء فعل الكتابة.

ويؤكد هذا السياق الجديد للصنعة ماقترنت به من وعى ذاتى

بالقصيدة عند المحدثين الذين كانوا يعيدون النظر إلى العالم فى الوقت الذى يعيدون النظر فى أدواتهم الإبداعية التى حاولوا أن يقتنصوا بها العالم فى شبكة الكتابة. إن إحدى علامات الوعى المحدث المائزة، عند أمثال بشار بن برد وأبى نواس وأبى تمام وغيرهم من المحدثين، هى الوعى المتميز بقصيدتهم من ناحية، ودور هذه القصيدة فى تغيير العالم من ناحية ثانية. ولذلك ألحوا أكثر من غيرهم على توجيه الأنظار إلى قصائدهم، على النحو الذى غدت قصائدهم تلفت العين إلى حضور العالم وإلى حضورها الذاتى فى العالم بالقدر نفسه. وعندما يقول أبوتمام:

جَذبتُ نَداهُ غَدوةَ السبت جذبةً فخرَّ صَريعا بين أَيدى القصائدِ

فإنه يشير إلى الممدوح الذى يقع خارج القصيدة، وإلى القصيدة من حيث هى حضور ذاتى فى الوقت نفسه، ويصل بين الحضورين بما يرد عجزهما على صدرهما، ويلفتنا إلى قدرة القصيدة على أن تفعل فعلها فى الواقع الخارجى، وذلك من الزاوية التى لا تكتب أسطورة الواقع بل أسطورة القصيدة فى الواقع.

والوعى المحدث بأسطورة القصيدة، من هذه الزاوية، يبدأ من إدراك مغايرة هذه القصيدة لما قبلها، وتأكيد تفردها بما يصلح أن يكون تفسيرا لعبارة أبى تمام التى تقول «كل شئ غثٌّ إذا عادا». وهو تفسير يدعمه ماقاله أبوتمام عن قصيدته التى يصفها بأنها «جديدة المعنى» و«بكر» يزيدها مرّ الليالى جدة، لاتشتبه على سامعها اشتباه البيد(٤) على رائيها، لأنها

مُنزّهة عن السَرَقِ المورّى مُكرَمة عن المعنى المعاد

فالوعى بالقصيدة المحدثة وعى بتفردها، ووعى ببلاغتها الخاصة التى أكدها النواسى تأكيدا مباشرا وغير مباشر، عندما وصف بلاغة التقليد بأنها «بلاغة القدَم»(٥) والقصيدة التى تجسدها الكتابة وتتحقق بالصنعة هى التى تظل حمَّالة للمعنى، توصل من الدلالة ما يجعلها تبقى «بقاء الوحى فى الصم الصلاب» فيفخر بها الشاعر

الذى يقول عن نفسه :

ومالى ضَيعةٌ إلا المطايا وشعرٌ لايباعُ ولايعارُ

وهو شاعر لم يصل إلى هذا المستوى من الفخر إلا بعد أن أدرك أن الشعر «صوب العقول» وأن القصيدة «ابنة الفكر المهذب فى الدجى»، وأن الشاعر الحق هو الذى لايثق بكل ما يرى أو يسمع أو يجود به الطبع، لأنه يعرف أن الشعر صعب القوافى إلا لفارسه، وأن عليه أن يروضه، ويتأنى فى كتابته، حتى يأسر العالم فى بيت اللغة، ويحقق لذة الكتابة التى قصد إليها أبوتمام عندما قال:

والشعر فَرْجٌ ليستْ خَصيصتهُ طول الليالى إلا لمفترعه

ولم يكن هذا الوعى بالصنعة (أو لذة الكتابة) سوى الوجه الآخر من الوعى بقدرة الشعر على تغيير العالم، والانتقال به من مستوى الضرورة إلى أفق قريب من مستوى الحرية. هذا الوعى هو ما نراه عند المحدثين الذين لم يكن الشعر عندهم متجرا يدورون به على الملوك، بل كان -إلى جانب ذلك، وقبل ذلك- صنعة وجهها الفردى قرين لذة الكتابة، ووجهها الجمعى قرين الوعى الفردى الذى لا يتردد فى أن يقول ما قاله أبوتمام:

ولم أر كالمعروفِ تُدعى حقوقه مغارم فى الأقوام وهى غوانِمُ
ولا كالعُلى مالم يُرَ الشعر بينه افكا لأرض غُفْلا ليس فيها مَعَالمُ

(*) مجلة العربى، يناير ١٩٩٥.

(١) الثقاف : التهذيب.

(٢) الحولى المحكك : أى القصيدة التى يصنعها الشاعر فى سنة، بعد التدقيق والتنقيح.

(٣) المتح : استقاء الماء من البئر بالبكرة.

(٤) البيد : الصحراوات.

(٥) الفدم : أى عدم القدرة على التعبير.



القلم واللسان (*)

كان الدفاع عن«الطبع» فى التراث النقدى القديم دفاعا عن «الشفاهية» بأكثر من معنى، وذلك تقارب يمكن فهمه فى علاقته بالفهم النقيض الذى وضع الدفاع عن «الصنعة» موضع الدفاع عن «النزعة الكتابية». وإذا كان الشعراء المحدثون، فى العصر العباسى الأول، قد انطووا على وعى كتابى واعد، صدروا عنه فى نظمهم الجديد الذى أكد أهمية الصنعة،

فإن هذا الوعى وصل إبداعهم بالحكمة الجديدة (الفلسفة) وكان دفاعا مضمرا عن حضور «الشاعر»، ومجلى جديدا من مجالى النموذج الأصلى الذى ارتبط بالحكمة الجديدة التى لم تعد مقصورة على العرب، والتى أصبحت «ضالة المؤمن» يبحث عنها فى كل مكان من أقطار المعمورة الإنسانية. هذه الحكمة الجديدة وصلت الشعراء المحدثين (بشار، أبو نواس، صالح بن عبدالقدوس، أبوتمام.. وغيرهم) بالمعتزلة والفلاسفة فى الأفق والرؤى، وأوقعت صفة «الحكيم» على الشاعر من قبل أن يقال إن أباتمام والمتنبى «حكيمان».

لكن مجلى «الشاعر الحكيم» الذى صاغه الشعراء المحدثون، منذ القرن الثانى للهجرة، استجابة إلى وعيهم الكتابى بالعالم، ظل مجلى هامشيا، فى مقابل المجلى الشفاهى الذى ظل سائدا، تدعمه الثقافة الرسمية الغالبة، وتلوّح به فى دفاعها عن التقاليد السابقة التى انطوت على دلالات عرقية لا تفارقها. ولذلك ارتبط هذا المجلى بنقائض الوعى الكتابى، وبسط ظله على تجليات الشاعر فاختزلها فى صورة سائدة. صورة تستعيد الذكرى الأولى للبدوى الذى ينثال عليه الكلام انثيالا، وينطق لسانه الصيغ التى ترددها الألسنة، بعد أن تحتويها الذاكرة الشفاهية. وحين أكّدت هذه الصورة المعنى الشفاهى للعلم المقصور على العرب، فى تعارضه مع المعنى الكتابى المنفتح على كل الأمم، ارتبطت بدلالة «اللسان» التى أصبحت نقيضا لدلالة «القلم». وفى الوقت نفسه أصبح «القلم» علامة على الكتابة التى غدت، بدورها، نقيضا للشعر.

وفى مقابل ذلك، اكتسبت صورة «الكتاب» و«القلم» دلالة جديدة، فى سياقات الوعى المدينى الذى استشرف آفاق المعمورة الإنسانية. وتجلى كلاهما أداة وشعارا للمعرفة الواعدة التى تتواصل بها الأمم فى حلم تتميم النوع الإنسانى الذى تحدث عنه الكندى الفيلسوف. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يدافع الجاحظ الذى توفى قبل الكندى بخمس سنوات عن «الكتابة» و«الكتاب» دفاعه عن الوسيلة

التى يتعرف بها الانسان الإنسان فى كل مكان، ويتواصل بها الأدنى والأقصى فى كل الأرجاء وينقل بها الخلف عن السلف من كل حدب وصوب(١)، خاصة بعد أن أصبحت «الحكمة ضالة المؤمن»، يسعى وراءها أينما وجدها.

وإذا كان الكتاب وعاء ملئ علما، فيما يقول الجاحظ، وظرف حشى ظرفا، فإنه صار وعاء العقل الأعرابى الرومى، والهندى، والفارسى، واليونانى القديم، والمولَّد، العقل الإنسانى الذى ينقل المعرفة من أمة إلى أمة، وقرن إلى قرن، ولسان إلى لسان، فالكتاب هو الذى يجمع لنا الأول والآخر، فيما يقول الجاحظ، الناقص والوافر، الخفى والظاهر، الشاهد والغائب، الرفيع والوضيع، الغث والثمين، الشكل وخلافه، الجنس وضده. والحضور الدال لمعنى «الكتاب»، الذى يتحدث عنه الجاحظ على هذا النحو، حضور يغدو به «الكتاب» شعارا لفكر إنسانى يجاوز معنى العرقية، وعلامة على جهد إنسانى مشترك، تستوى فيه رغبة الأمم، وتتشابه فيه العرب والعجم. ويعنى ذلك أن دلالة «الكتاب» المقصودة، هنا، وإن كانت تشير إلى كتاب عربى أعرابى، وإسلامى جماعى، إلا أنها تشير إلى كتاب قد أخذ من طرف الفلسفة، وجمع بين معرفة السماع وعلم التجربة، وأشرك بين علم الكتاب والسنة وبين وجدان الحاسة وإحساس الغريزة، وبين علوم الهند وميراث الفرس وفلسفة اليونان، كتاب أخذ يتطلع إليه الفتيان كما يتطلع الشيوخ، ويشتهيه الفاتك كما يشتهيه الناسك، ويشتهيه اللاعب ذو اللهو كما يشتهيه المجدّ ذو الحزم، ويشتهيه الغفل كما يشتهيه الأريب(٢)، ويشتهيه الغبى كما يشتهيه الفطن. هذا الكتاب يجمع من التدابير العجيبة والعلوم الغريبة، ومن آثار العقول الصحيحة، ومحمود الأذهان اللطيفة الرفيعة، ومن الحكم الرفيعة والمذاهب القوية، والتجارب الحكيمة، ومن الأخبار عن القرون الماضية، والبلاد المتنازحة والأمم البائدة مايمثل عهدا جديدا من المعرفة، ووعيا أجد بالكتاب.

هذا الوعى الأجد، بدوره، وعى بالزمن ومقاومة له. فى مقابل ما تشير إليه النزعة الشفاهية البدوية. إن الأعرابى ينسى الكلمة التى سهر فى طلبها ليلة فيما يقول الجاحظ، فيضع فى موضعها كلمة فى وزنها ينشرها الناس. لكن الكتاب لاينسى شيئا ولايبدل كلاما بكلام. ولولا الكتب المدونة لبطل أكثر العلم، وغلب سلطان النسيان سلطان الذكر، ولما كان للناس مفزع إلى موضع استذكار. ولو تم ذلك لحرمنا أكثر النفع. ولولا ما أودعت لنا الأوائل فى كتبها، فيما يقول الجاحظ، وخلّدت من عجيب حكمها، ودوّنت من أنواع سيرها، حتى شاهدنا بها ما غاب عنا، وفتحنا بها المستغلق علينا، فجمعنا إلى قليلنا كثيرهم، وأدركنا ما لم نكن ندركه إلا بهم، خسّ حظنا من الحكمة، ولضعف سبيلنا إلى المعرفة. ولو لجأنا إلى قدر قوتنا، ومبلغ خواطرنا، ومنتهى تجاربنا لما تدركه حواسنا وتشاهده نفوسنا، لقلت المعرفة، وسقطت الهمة، وارتفعت العزيمة، وعاد الرأى عقيما، والخاطر فاسدا، ولكلّ الحد وتبلّد العقل. ولذلك كانت الكتب، عند الجاحظ ، أولى من بنيان الحجارة. وآية ذلك أن الكتابة تستقل عن صاحبها، وتخلق حضورها الذاتى المغاير لحضوره، وحياتها المنفصلة عن حياته، وتبقى على مدى الدهر، وتحفظ ما لا تحفظه بنيان الحجارة وحيطان الدار. والكتابة تفضل صانعها، ويتقدم الكتاب مؤلفه، ويرجح حكمه على لسانه، فالكتاب يقرأ بكل مكان، والكتابة تظهر ما فيه على كل لسان، وتوجد مع كل زمان، على تفاوت ما بين الأعصار، وتباعد ما بين الأمصار، وذلك أمر يستحيل فى واضع الكتاب، والمنازع فى المسألة والجواب. ومناقلة اللسان وهدايته لا تجوزان مجلس صاحبه، ومبلغ صوته. إن الحكم يذهب وتبقى كتبه، ويفنى العقل ويبقى أثره الذى نبشته الكتابة على صفحات الدهر.

والقلم أداة الكتاب ووسيلة الكتابة. من حيث هو دلالة مرتبطة بحضورها. وضعه عز وجَلَّ فى أرفع مكان، لما له، ونصره الله بذكره

فى كتابه العزيز حين قال ﴿ن والقلم ومايسطرون﴾ فأقسم بالقلم كما أقسم بما يُخَطّ بالقلم. ويعقب الجاحظ على ذلك مقارنا بين القلم رمز النزعة الكتابية واللسان رمز النزعة الشفاهية فيقول إن اللسان لايجرى مجرى القلم، ولايشق غباره أو يتكلف بعد غايته، فأثره ضائع، وحضوره مؤقت، ومداه موصول بمدى الصوت الذى سرعان ماينقطع. أما القلم فهو علامة الحضور المتصل والزمان الممتد للكتابة. وذلك لأن حضور القلم مدينى، يرتبط بما هو معلوم من أن حاجات الناس بالحضرة (المدينة) أكثر من حاجتهم فى سائر الأماكن، وهى حاجة يغدو معها القلم حياة، ولازمة من لوازم المعرفة فى أمور الغيبة النائية وأحوال الحاضرة المعقدة. ولولا ذلك ما اختصت الدواوين بالقلم الذى هو أبسط عندها، وأثره أعم فى حواضرها. والمقارنة بين ماتنطوى عليه دلالته الرمزية من أبعاد مدينية حضارية، مقابل «اللسان» الدال على النزعة الشفاهية البدوية، مقارنة يمكن أن يكشف عنها قول الأخبر الساخر:

تَعَلَّمن أن الدواة والقلم تبقى ويُفنى حادث الدهر الغَنَمْ

ومن الممكن أن نرى هذه الدلالة الرمزية للقلم فى مصادر كثيرة يزخر بها تراثنا العربى. وحسبى، فى هذا المجال، الإشارة إلى ماجاء فى كتاب أبى بكر الصولى عن «أدب الكتاب» حيث نقرأ أن أول ما أنزل من القرآن هو قوله تعالى: **﴿اقرأ باسم ربك الذى خلق * خلق الإنسان من علق * اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم * علم الإنسان مالم يعلم﴾**، فجعل تبارك اسمه أول ما أنزل فى القرآن ذكر التفضيل على عباده بخلقه لهم، وأتبع ذلك بذكر الإنعام عليهم بما علمهم من الكتاب الذى به قد أتم أمر دينهم ودنياهم واستقامة معائشهم وحفظها. ولولا أن من لا يحسن الكتابة يجد ممن يحسنها معونة وإبانة عنه لما استقام له أمر ولا تم له عزم وكان محل الصور الممثلة والبهائم المهملة.

ويبدو أن هذه الدلالة الرمزية للقلم هى التى جعلت البعض

يفترض أن الانتقال من النزعة الشفاهية إلى النزعة الكتابية، على مستوى الإبداع والفكر، قد حدث مع نزول القرآن الكريم، وأن القرآن الكريم نفسه هو النموذج الكتابى الأول الذى يفارق النماذج الشفاهية بإعجازه، وينتقل بالعقل العربى الذى يتلقاه ويتوجه إليه من حال البداوة إلى حال الحضارة، من حال الوعى بالقبيلة إلى حال الوعى بالأمة، من حال الاستجابة العفوية إلى الطبيعة إلى حال البناء المعقد للثقافة. ويكتمل معنى هذه الدلالة الرمزية حين نضع فى اعتبارنا أن أول ما أنزل من القرآن الكريم كان أمرا بممارسة فعل القراءة الذى هو الوجه الآخر لفعل الكتابة. ولكى تكتمل دلالة المعجزة توجه الأمر إلى النبى الأمى لإبراز تميزه عن غيره. لكن فى الوقت نفسه الذى نصت الآية على القراءة فإنها أكدت أن الله سبحانه وتعالى ﴿**علم الإنسان ما لم يعلم**﴾ بواسطة «القلم»، فكان هذا النص علامة على الطبيعة الكتابية للإسلام بوصفه دينا وعلما على السواء. والمسافة بين هذا النص العلامة ومعنى الكتابية فى الإسلام هى المسافة التى يحتلها حضور القلم. أعنى حضوره بالمعنى الذى انطوت عليه عبارات الصولى التى قالت إنه بالكتابة جمع القرآن، وحفظت الألسن والآثار، ووكدت العهود، وأثبتت الحقوق، وسيقت التواريخ، وبقيت السكوك، وأمن الانسان النسيان، وقيدت الشهادات. ويمكن أن نضيف: وتم الميثاق بين المخلوق وخالقه فى الإسلام الذى أكد كتابه الأكبر حضوره الكتابى.

ولا غرابة، والأمر كذلك، لو وصفنا سياق العلاقة بين القلم (الكتابة) واللسان (المشافهة) بأنه سياق متوتر، ينطوى على تعارض بين نمطين من الحضارة والتفكير، ونموذجين متقابلين من رؤية العالم والكون. وفى إطار هذا السياق المتوتر يجب أن نفهم التضاد الذى أقيم بين الشعر الذى غدا مرتبطا باللسان، والعلوم القديمة المولدة التى غدت مرتبطة بالكتاب أعنى أن التقابل بين المشافهة والكتابة قد تحول، فى جانب من جوانبه، إلى تقابل بين العلم والشعر،

كما تحوّل فى جانبه الثانى إلى تقابل بين المعرفة المقصورة على أهلها والمعرفة الإنسانية التى يتبادل فيها البشر الأخذ والعطاء.

وكان الجاحظ يقارن بين النظم والكتابة، فى هذا السياق، فيضع الشعر فى مرتبة أدنى من مرتبة الكتابة فى تواصل العلم الإنسانى، ويصل الشعر بمحاولة العرب تخليد مآثرها، وتحصين مناقبها بالاعتماد على الشعر الموزون، والكلام المقفى الذى كان ديوانها. وإذا كانت العجم قيدت مآثرها بالبنيان فإن العرب قيدت مآثرها بالنظم الذى يفيد فضيلة البيان على الشاعر الراغب والمادح، وفضيلة المأثرة على السيد المرغوب إليه والممدوح به. لكن الكتب بوجه عام أولى من بنيان الحجارة وحيطان المدر والشعر على السواء. فالحجارة قابلة للدمار والهدم، لأنه من شأن الملوك أن يطمسوا على آثار من قبلهم، وأن يهدموا مابناه أعداؤهم. والشعر العربى الذى جعله المدافعون عنه «ديوان العرب» وجامع حكمتها ومعارفها حديث الميلاد، صغير السن، بالقياس إلى معارف الأمم وحكمتها التى أودعتها كتبها، فكتب أرسطاطاليس ومعلمه أفلاطون ثم بطليموس وإيمقراطس وغيرهم قبل بدء الشعر العربى بالدهور قبل الدهور، والأحقاب قبل الأحقاب. وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسانهم، فالشعر بوجه عام لا يُستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل. ومتى حُوِّل تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب منه. وليس ذلك الحال فى الكلام المنثور الذى يتميز على الشعر فى ذلك الجانب من حفظ المعارف ونقل العلوم، فى الكلام المنثور الذى يبتدئ المعرفة وينقلها مباشرة أحسن وأوقع من المنثور الذى تحول من موزون الشعر ولا عبرة فى ذلك بمن حاول نقل الشعر نظما، فقد ترجم المنثور بأن أضيف إليه ما ذهب بالكثير من أسرار الأصل، كما حدث فى ترجمة كليلة ودمنة، أو غيرهما من منظومات العلوم التى كانت محاولة للامتداد بشفاهية النظم إلى ما ليس من جنسها. وإذا كان النثر لغة العقل فى مقابل

النظم الذى صار لغة الوجدان، فالنثر لغة الحكمة والمعرفة الممتدة المنتقلة بين الأمم.

وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية وحوّلت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا، وبعضها ما انتقص شيئا، ولو حولت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن، مع أنهم، فيما يقول الجاحظ من وراء قناع، لو حولوها لم يجدوا فى معانيها شيئا لم تذكره العجم فى كتبهم، التى وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم. وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة، ومن قرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكنا آخر من ورثها ونظر فيها، فقد صح أن الكتب أبلغ فى تقييد المآثر من البنيان والشعر.

هذا الذى يقوله الجاحظ أو ينقله يضع الشعر فى موضع جديد، ويدخل بالنموذج الأصلى للشاعر فى سياق مغاير لسياقه الأقدم، وذلك من منظور التعارض بين الشعر والعلم الذى هو الوجه الآخر للتعاقد بين النزعة الشفاهية والنزعة الكتابية، ولم يعد الأمر مقصورًا على التعارض بين المكانة الاجتماعية للشاعر مقابل المكانة الاجتماعية للكاتب الناثر، فى هذا السياق، بل تجاوز الأمر المكانة الاجتماعية إلى القيمة المعرفية للنموذج الأصلى للشاعر التى أخذت تنشر المعارف الجديدة للحكمة الإنسانية التى أخذت تجمع بين العرب وغيرهم من الأمم، فى وعى المدن التى اتصلت بأقرانها فى أركان المعمورة الإنسانية. وتلك معارف نقلت المفاضلة بين الشعر والنثر إلى مستوى مغاير، يرتبط بالمفاضلة بين الكتابة والقلم من ناحية، مقابل اللسان والمشافهة من ناحية ثانية.

مؤكد أنه قد وجد من دافع عن الشعر، فى هذا السياق الجديد، وحاول إعادة الاعتبار إلى التجليات الجديدة للنموذج الأصلى للشاعر العربى، ومؤكد أن المدافعين عن الشعر كانوا يدافعون فيما يدافعون عن «ديوان العرب» فى مواجهة علوم الأعاجم، وعن قدرة النظم العربى على نقل المعرفة المتوارثة بالقياس إلى المعارف المجتلبة،

وكفاية هذا النظم فى المعرفة. وقد نقل الجاحظ نفسه عن بعض من ينصر الشعر ويحوطه ويحتج له قوله إن الترجمان لا يؤدى أبدا ما قال الحكيم على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه، وخفيات حدوده، إلا أن يكون فى العلم بمعانيها مثل مؤلف الكتاب وواضعه، فكيف تكون الكتب المترجمة أنفع لأهلها من الشعر المقفى؟

لكن الجاحظ يذكر، فى مقابل هذا المدافع، الدفاع المضاد الذى يقول: إذا كان الأمر على ما قيل من نقص المترجمة بالقياس إلى الأصل، أليس معلوما أن شيئا هذه بقيته، وثبات قوته على ذلك الفساد، حرى بالتعظيم، وحقيق بالتفضيل والتقديم على شعر إن هو حوّل تهافت، ونفعه مقصور على أهله، وهو يعد من الأدب المقصور، وليس بالمبسوط، ومن المنافع الاصطلاحية وليست بحقيقة بينة. وكل شئ فى العالم من الصناعات والأرفاق والآلات، فهى موجودات فى هذه الكتب دون الأشعار، وها هى بيننا وبينكم، مثل كتاب إقليدس، ومثل كتاب جالينوس، ومثل المجسطى، مما تولاه الحجاج، وكتب كثيرة لا تحصى فيها بلاغ للناس، وإن كانت مختلفة ومنقوصة مظلومة ومغيّرة، فالباقى كاف شاف، والغائب منها كان تكميلا لتسلط الطبائع الكاملة. فأما فضيلة الشعر فعلى ماحكينا، ومنتهى نفعه إلى حيث انتهى بنا القول. ويعنى الجاحظ القول الذى يقلل من قيمة الشعر بالقياس إلى نقيضه الصاعد فى عصره، وهو النثر وهو القول نفسه الذى يقلل من قيمة اللسان الذى يضيع تلفظه فى أمواج النسيان بالقياس إلى القلم الذى يبقى ما ينقشه على مدى الأزمان، فالقلم حضور وتحويل للمشافهة إلى كتابة تبقى، وتنتزع الحضور من عدم النسيان. وسكت الجاحظ عن الكلام المباح فى المفاضلة بين القلم واللسان التى هى مفاضلة بين المكتوب المنثور والمنظوم المحفوظ.

(*) مجلة العربى. فبراير ١٩٩٥ .

(١) كل حدب وصوب : أى كل مكان.

(٢) الأريب : العاقل الذكى.



مديح القلم (*)

كان الإعلاء من شأن « القلم» إعلاء من شأن الكتاب، وتحويلا له إلى رمز دال على أهمية الكتابة، فى مجتمع وصل إلى أفقه المدينى المناقض للأفق البدوى، واستهل مسيرته الخلاقة فى الحضارة الإنسانية التى تنبنى على معنى التعاون والتواصل. من هذا المنظور، كان الجاحظ يقول: «ليس فى الأرض أمة بها طرْق (قوة) أو لها مُسكةٌ (عقل)، ولا جيلٌ لهم قبضٌ وبسط، إلا ولهم خط.

فأما أصحاب الملك والمملكة، والسلطان والجباية، والديانة والعبادة، فهناك الكتاب المتقن والحساب المحكم». وفى إشارة الجاحظ إلى الملك والجباية والديانة ما يشير إلى جوانب التقدم الحضارى، المادية والفكرية والروحية التى تصل إليها الدولة ويتأصل بها وعيها المدينى. وإذا كان الكتاب المتقن يشير إلى الجوانب الإبداعية للأمة المتقدمة، فى تطلعها إلى ما يرتقى بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، فإن الحساب المحكم يشير إلى الجوانب العلمية والعملية لدرجة تحضر الأمة، كما يشير إلى وعيها المدينى الذى ينطوى على قيم المنفعة.

وما يصل بين الكتاب والحساب المحكم هو «القلم» الذى أصبح علامة بارزة من علامات الحضور المدينى متعدد الأوجه، من حيث الوظائف التى يؤديها، والمنافع التى يحققها، والصناعات التى يشير إليها أو يلازمها. وهى صناعات أصبحت مقترنة بحرف مختلفة المراتب والمجالات، متنوعة العلاقات والترابطات، فى سياق تجاوبت فيه دلالات «القلم» الذى تحول إلى رمز لطائفة اجتماعية فاعلة، صاعدة، فى المجتمع المدينى، هى طائفة الكتاب التى أصبح «القلم» شعارها وعلامتها ورمزها، وذلك على نحو تحول فيه الحديث عن القلم إلى حديث عن الطائفة التى تستخدمه، كما تحول الفخر به إلى فخر بالكتابة التى هى نقيض النزعة الشفاهية (وعلامتها اللسان).

هكذا قال عبد الحميد الكاتب: «القلم شجرة ثمرتها الألفاظ، والفكر بحر لؤلؤه الحكمة». وقال ابن المقفع: «القلم بريد القلب يخبر بالخبر وينظر بلا نظر». وقال العتابى: «الأقلام مطايا الأذهان». وقال سهل بن هارون: «القلم أنف الضمير إذا رعف(١) أعلن أسراره وأبان آثاره». وقال ابن أبى دؤاد: «القلم سفير العقل، ورسوله الأنبل، ولسانه الأطول، وترجمانه الأفضل». وقال أحمد بن يوسف: «القلم لسان البصر يناجيه بما استتر عن الأسماع، إذا نسج حلله، وأودعها

حكمه». وروى عنه قوله: «عبرات الأقلام فى خدود كتبها أحسن من عبرات الغوانى فى صحون خدودها».وقال عمرو بن مسعدة: «الأقلام مطايا الفطن». وقال أحمد بن عبدالله: «القلم راقد فى الأفئدة، مستيقظ فى الأفواه». وقال ابن ميثم: «من جلالة شأن القلم أنه لم يكتب لله تعالى كتاب قط إلا به». وقيل «عقول الرجال تحت أقلامها».

هذه الأقوال السابقة رويت عن كتّاب صناعتهم الكتابة وأداتهم القلم، فحديثهم عنه ومدحهم له حديث عن صناعة يفتخرون بها، ومدح لكل ما تنطوى عليه أو تشير إليه، أو ترتبط به. وتركيزهم على القلم تركيز على الأداة التى تشير إلى مكانة صناعتهم وتحل محلها فى الإعزاز وتدل عليهم فى الإشارة، من حيث هم أصحاب القلم، فى مقابل غيرهم من الطوائف التى تدل عليها أدوات أخرى. ولا تقتصر دلالة «القلم» وترابطاته، فى هذه الأقوال، على كتابة الرسائل الديوانية التى اقتضتها مصالح الدولة، أو فرضتها بنيتها المدينية المعقدة، بل جاوزت دلالة القلم الرسائل الديوانية إلى الرسائل الفكرية، والتأملات الفلسفية، والترجمة عن الآداب الأجنبية، والبحث فى مشكلات المدينة الجديدة التى عاش فى مناخها الكتاب، فى الفضاء الممتد للدولة التى كانت ساحة لصراع الأجناس وحوار الثقافات وتفاعل الديانات . وكما كتب سهل بن هارون الرسائل الديوانية التى فرضها عليه عمله الرسمى، واستجاب فيها إلى المطالب العامة، كتب رسائله الخاصة التى صاغ فيها أفكاره ورؤاه، على نحو مافعل فى «كتاب تعلة وعفراء» و «كتاب النمر والثعلب» و«كتاب تدبير الملك والسياسة»، وهى كتب تجمع بين الخطاب المباشر والخطاب الرمزى، وتصل تدبير الملك والسياسة بتدبير أحوال الرعية وأشكال العلاقة بينها من ناحية، وبينها والحاكم من ناحية ثانية. وما يقال عن سهل بن هارون يقال عن ابن المقفع الذى سبقه فى الزمن، والذى ترك لنا «الأدب الصغير» و «الأدب الكبير» و«رسالة الصحابة» التى قيل إنها كانت سبب موته لما تضمنته وأشارت إليه

من تحديد للدور الذى يقوم به «البلاط» فى إفساد الحاكم أو إصلاحه، وأخيرا «كليلة ودمنة» التى أفرغ فيها ابن المقفع أفكاره المقموعة عن العلاقة بين المثقف والسلطان، وهى علاقة أراد ابن المقفع أن يرتقى بها إلى ما يضع «الكاتب» ومن ثم «القلم»، موضع من يقوم بتوجيه «السلطان» و«السيف» الذى يمثل قوته الباطشة. وحينما ينصاع دبشليم السلطان العاتى إلى الحكيم بيدبا العاقل. فى تقديم كليلة ودمنة، فإن هذا الانصياع(٢) كان فعلا رمزيا، تحقق على مستوى مبدأ الرغبة لا مبدأ الواقع، وهو التحقق الخيالى الذى فتن ابن المقفع وانتهى به إلى المصير الفاجع الذى ذكره التاريخ.

ومن الواضح، فى الأقوال السابقة عن مديح القلم، أن القلم أصبح دلالة على حضور العقل، والفكر، والروية، والفطنة، وعلامة على الحكمة التى تتكرر كثيرا فى مديح القلم كأنها لازمة من لوازمه، فى سياق يدل على نوع الثقافة التى لابد أن يتأهل بها الكاتب، ونوع المعارف التى لابد أن يحسنها، حتى يرقى فى مهنته. وواضح أنها ثقافة ومعارف مدينية، تأخذ من تراث الحكمة، أو علوم الأوائل ما تواجه به متطلبات عالم جديد معقد، ووظائف متعددة، تتميز عن وظائف الشاعر القديم وتناقضها. وإذا كانت وظائف الكتابة الحديثة، وشعارها القلم، أصبحت مرتبطة بمكانة اجتماعية عالية، احتل فيها الكاتب منزلة الوزير للخليفة، أو منزلة كاتم الأسرار وحافظ شئون المملكة، فإن هذه المكانة أصبحت مقترنة بالسياسة اللازمة لها، والقدرة على تدبير الأمور بما يحقق مصالح الخليفة الذى اقترب منه الكاتب، وصار عونا له فى تسيير شئون الخلافة المترامية. هذه الحكمة الجديدة، بدورها، ثقافة كتابية تنتسب إلى المدينة ولوازمها وليست شفاهية تنتسب إلى الصحراء وعلاقاتها، وهى ثقافة تعتمد على البصر لا الأذن، وعلى الصفحة المكتوبة لا الذاكرة الحافظة. وفى هذا السياق، لابد أن نفهم إشارة أحمد بن يوسف إلى القلم الذى هو «لسان البصر» بالمعنى الذى يؤكد الثقافة الكتابية،

ونفهم الإشارة إلى القلم بوصفه «سفير العقل» و «مطايا الفطن» على أنها إشارة إلى نوع المعرفة التى ينطوى عليها الكاتب، ونضع الإشارة إلى ما يستتر به القلم عن الأسماع، حين يكون أنف الضمير، أو مستودع الأسرار، فى إطار تدبير سياسة الملك، ونقل المسكوت عنه من الخطاب السياسى الذى يدخل فى باب أسرار الدولة، أو الخطاب الفكرى الذى قد يدخل فى باب الثقافة المقموعة، أعنى الثقافة التى كتبها قلم ابن المقفع فى «كليلة ودمنة» رمزا، وخطها سهل بن هارون فى رسائله إيماء، وصاغها إخوان الصفا فى رسائلهم تمثيلا وكناية.

ولم يقتصر مديح «القلم» على الكتابة النثرية التى صار علامة عليها، ورمزا لمكانتها الجديدة، فى مجتمع الخلافة المتحول من الشفاهية إلى الكتابية، وفى زمن تقسيم المعارف وإحصاء العلوم، فقد جاوز المديح الشعر إلى النثر، كما لو كان «القلم» يتم تسجيل مكانته بالأداة التى لم يقترن بها من البداية، والتى كان وجوده فيها علامة على تحولها، وعلى صعود الفن المناظر لها. وفى هذا السياق أصبح «القلم» دالا رمزيا فى القصائد العباسية، بعد أن كان معطى يثير الاستطراف فى مكونات الصورة الشعرية القديمة. ولقد بدأ حضور هذا الاستطراف منذ أن ناوش القلم خيال الشعراء فى العصر الجاهلى، بوصفه مدركا غريبا، يمكن أن يمنح التشبيه من الاستطراف ما يميزه على غيره. ويروى الرواة ما توصل إليه عدى بن الرقاع العاملى فى وصفه طرف قرن الرشأ، وهو ولد الظبى، وتشبيهه بالقلم، فى بيته الذى يقول:

تُزجى أغنّ كأن إبرة روقه — قلم أصاب من الدواة مدادَها (٣)

وهو البيت الذى فتن الكثيرين بتشبيهه طرف القرن المدمى بالقلم الذى أصاب المداد. ويروى أن جريرا الشاعر فتن بهذا البيت الذى استمع إلى صاحبه ينشده فى قصيدة، وأنه حسب الشاعر هلك عندما أنشد الشطر الأول، ورحمه على صعوبة التشبيه، فلما

أكمل المشبه بالمشبه به، استحالت الرحمة حسدا.

وسرعان ما فارق القلم منطقة الاستطراف التى ينتمى إليها بيت عدى بن الرقاع، ودخل فى منطقة جديدة، ارتبطت بدلالته على فئة متميزة من الناس، ومكانة اجتماعية عالية، وثقافة حضرية واعدة. ولا أحسبنى أغالى حين أقول إن الصورة التى اكتسبها «القلم» فى قدر غير يسير من الشعر العباسى كانت البديل الجديد للصورة القديمة التى اكتسبتها «الناقة» أو «الحصان» فى الشعر الجاهلى. لقد أصبح «القلم» قرين «الكتاب» من حيث هو صديق ورفيق، وانتهت العلاقة اليومية به إلى حال من التعاطف الذى يدنى بطرفى العلاقة إلى ضرب خاص من المحبة. هذه العلاقة الجديدة نستطيع أن نلمحها فى الأبيات المنسوبة إلى الحسين بن يحيى الذى رثى قلما انكسر بقوله:

ما عيبَ طولا ولم يُعبَ قصرا عَرِى من دِقّة ومن عظم

كان إذا ما تضايقت سبل الـ لفظ كفانى مخارجَ القلم

لا حصر القول عند خطبته وليس فى قولِ بمتّهم

ويروى أبو بكر محمد بن يحيى الصولى أن عبدالله بن المعتز جاء إلى أبى العباس أحمد بن يحيى فى المسجد الجامع ليسلم عليه، فقام له وأجلسه مكانه، فداس ابن المعتز قلما فكسره، فلما جلس قال لمن حوله:

لكفّى وتر عند رِجلى لأنها أثارت قتيلا ما لأعظُمه جبرُ

فعجب الناس من سرعة بديهته، وهو عجب يقترن - فى الوقت نفسه - بما ينطوى عليه البيت من تقدير للقلم الذى هو أداة من الأدوات التى توصل علم أحمد بن يحيى أستاذ ابن المعتز إلى تلامذته ومحبيه. ويقول الصولى إن من مليح ما قيل فى القلم ما أنشده إياه محمد بن زياد الزيادى لعمر بن إبراهيم بن حسيب العدوى يرثى قلما له سرق:

يا عينُ جودى بواكف سجم جودى بدمع مشبع بدم

لا تطعمى عقدة وكيف وقد	أسيت حرى لفجعة القلم
جودى على الناطق البليغ إذا	تنطق من غير منطقٍ وفم
حلَّت عرى الحزم منه جانحة	ضمت بها عربها إلى العجم
أصفر فى حمرةٍ كأن على	جلدته بردة كلون دم
أذانها والقرطاس لاح له	مجّ عليه حَنَادسَ الظُلَم(٤)
إنْ قدح العائبون فيه بأن	صم فأكرم به أخا صمم
حَسبكَ منه لسان مطلع الـ	ناظر فى ظاهرٍ ومكتتم
يُنبيك إن لجَلجَ الغبُّى بما	اضمر من خبرِ عالمٍ فهم

ومن الممكن أن نبتسم من طرافة الأبيات، ولا نتوقف كثيرا عند قيمتها الفنية، فهى أبيات لا ترقى إلى شعر الفحول، وروايتها تعانى من الاضطراب، وتحتاج إلى المزيد من التحقيق والتدقيق. ولكنى لم أورد الأبيات لقيمتها الفنية، أو لكى أكمل تحقيقها، وإنما لدلالتها الثقافية التى تدل على تحول جذرى فى معنى الإبداع الذى انتقل من الشفاهية إلى الكتابية، ومعنى الثقافة التى انتقل تطورها بالكاتب إلى ذروة التراتب الاجتماعى، ومعنى القلم الذى أصبح قرين تراتب اجتماعى جديد وثقافة مدينية مختلفة. وإذا جاوزنا المبالغة المألوفة فى البكاء بالدمع المشبع بالدموع، وهى مبالغة صارت مألوفة فى الشعر العباسى، إلى ما يجاوزها من المعانى التى ينطوى عليها حضور القلم، لاحظنا دلالة الناطق البليغ الذى لا ينطق بالفم، ولا يطرأ عليه ما يطرأ على كل ذى فم من أعراض النقص البشرى، ولاحظنا الدور الذى يقوم به فى الوصل بين الأمم والأجناس، وبين العرب والعجم، فى تبادل المعارف وتداول السياسات. وتمضى الأبيات لتركز على هيئة القلم، وتجاور ألوانه، وعلاقة القرطاس بالمداد، وتقتنصها فى تشبيهات لا تختلف كثيرا عن تشبيهات ابن المعتز الذى أراد أن يصور ماعون بيته. ولكن ماعون البيت، فى مديح القلم، هو ما يميزه بالقياس إلى العائبين فيه، والناظرين إليه من منظور ثقافة لا تعرف رمزية حضوره، فهو الأصم الذى ينطق المسكوت

عنه، وخطه هو اللسان الذى ينقل الظاهر والباطن، المعلن والمكتوم، اللسان الذى لا يعرف العىّ أو العجز، والذى ينقل إلى غيره المضمر من كلام العلماء الفاهمين أسرار الكون والدنيا. وليس المعنى الأخير بعيدا عن قول القائل إن «القلم أحد اللسانين» أو قول الآخر «القلم لسان اليد»، ولكن على القياس الذى يستبدل القلم باللسان، لما أصبح ينطوى عليه من ميزات ومكانة.

ولم تخل هذه الميزات والمكانة من طرافة التفكه التى انطوت عليها أبيات عيسى بن فرخانشاه عن جارية تكتب خطا حسنا، حين قال :

سريعةُ جرى الخطِّ تنظم لؤلؤا	وينثــر درًا لفظها المترشـّــفُ
وزادت لدينا حظوة ثم أقبلــت	وفى إصبعها أسمرُ اللون مرهفُ
أصم، سميع، ساكن، متحـرِّك	ينال جسيمات المدى وهو أعجفُ

وهى أبيات تضم صفة «الكتابية» فى المرأة إلى بقية صفات الجمال، فتبرز نموذجا جديدا للمرأة التى تجمع إلى بهاء الجسد حكمة العقل ورهافة الخط، وذلك فى نظم يلمح حركة «الخط» الذى ينظم أحرف الكلمات كما ينظم «الخيط» اللؤلؤ، ويركز الضوء على صورة «القلم» الأسمر، المرهف، الأعجوبة الجديدة التى تنطوى على مفارقة الحضور، فالقلم ناطق سميع مع أنه أصم، وساكن مع أنه متحرك، ويجمع ما بين الشرق والغرب على القرطاس، مع أنه أعجف(٥) لايحتل حيزا كبيرا من القرطاس.

هذا القلم الأعجوبة، فى حضوره الذى ينطوى على معنى المفارقة، تحول إلى رمز لإمكان استقلال الكاتب فى العصر العباسى، وإمكان أن يحيا مما يخطه بقلمه، أو ينسخه به، بعيدا عن سطوة المتسلطين الذين يفرضون على الكاتب أن يقول مايرضيهم لا ما يرضيه. هكذا قال أحد الكتاب (الوراقين) يصف قلمه ويمدحه بقوله:

يامُجيرى من سَطوةِ الأمُـراءِ	وعَميدى فى نوبةِ الـــلأواءِ
والذى صان حُرّ ديباجة الوجـ	ـه عن الأسخياء والبخـــلاءِ

والذى لاأزال أنعت فى الشعـ	ـر وأطريه غاية الإطـــراء
وسفيرى بما أُريد مـن الأمـ	ـر إلى إخوتـى مـن الأدبـــاء
والذى لايزال يُخبر فى المهـ	ـرق عن سالـف الأنبـــاء
وإذا مابتعثتـه أستن كالثـا	قب يفرى دُجنة الظلمـاء(٦)

وتلك أبيات لافتة فى بلاغة المقموعين الذين أرادوا أن يؤكدوا حضورهم الإبداعى بعيدا عن سطوة الأمراء، بواسطة القلم الذى يغنيهم بفعله. حتى على مستوى النسخ، من اللأواء(٧) أو شظف العيش. فالقلم سلاح يحمى صاحبه من الحاجة، وهو إلى جانب ذلك، سفير يصل بين المرء وإخوانه الأدباء، وترجمان يترجم عن سالف الأنباء، وشعلة استنارة تفرى أو تقضى على دجنة الظلماء وعلى مايلازم معناها من جهالة. والمديح جدير بهذا القلم الذى صار رمزا للحضور، وعلامة على معنى الوجود الذى هو بشارة بالمعرفة الإنسانية الواعدة، تلك المعرفة التى أصبحت متاحة لكل من يستطيع حمل القلم.

وليس ببعيد عن هذه الدلالات ما قصد إليه أبو أسامة الكاتب، حين امتدح القلم بقوله:

وأعجف مشتقّ الشباة مقلّم	موشّى القرى طاوى الحشا أسود الفم
تبين خفىّ السر آثاره لنـــا	ويعرب من غير الضـــمير المكتـم
يؤدى صحيح القول عنه مُخاطبا	به العـــين دون السمـع لا بالتكلّـم
إذا استغزرته الكف فاض سجاله	من الفكر فيض الرايح المتغـيم

وهى أبيات تمضى بنا فى حقل من الدلالات المقاربة التى تؤكد معنى المفارقة، ومن ثم تتبنى علاقاتها المجازية على المطابقة التى تضع النقيضين فى علاقة تجاور على مستوى الجملة، لكن بؤرة الحقل الدلالى تصل بين خطاب العين دون السمع وسجال الفكر الذى يفيض فيض السحاب الغائم، أعنى الوصل الذى يصل ثقافة الكتابة بامتلاك معرفة الكون التى أصبح «القلم» مفتاحها السحرى. وتلك دلالة ليست بعيدة عن البيتين اللذين وصف بهما ابن المعتز

القلم قائـلا :

علـيمٌ بأعقـابِ الأمـور كأنّـه لمختلفات الظّنّ يسمع أو يـرى

إذا أخذ القرطاس خلت يمينه يفتّح نـورا أو ينظم جوهـرا (٨)

(*) مجلة العربى، مارس ١٩٩٥ .

(١) رعف : أى تحرك.

(٢) الانصياع : المتابعة فى الرأى والتصديق به.

(٣) الأغن : الظبى الذى يخرج صوته من خيشمه.

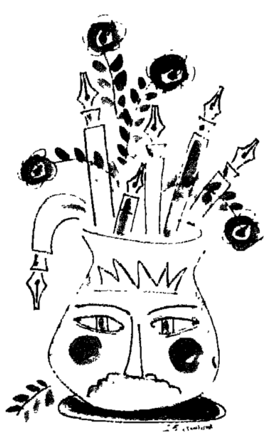
(٤) حنادس الظلم : أى ليلة شديدة الظلام.

(٥) الأعجف : الضامر الشديد النحافة.

(٦) يفرى : يشك.

(٧) اللأواء: الجهد والإرهاق.

(٨) النور : الزهر.



السيف والقلم (*)

كان مديح «القلم»، فى جانب منه، إعلاءً من شأن رمزه الدال على الثقافة الكتابية، بالقياس إلى «اللسان» الذى كان رمزا للثقافة الشفاهية. وكان هذا المديح، فى جانبه الثانى، إعلاءً من شأن كل ما ترمز إليه الكتابة بالقياس إلى نقائضها، ومن ثم كان مديح القلم، فى هذا الجانب الثانى، تمجيدا لمعنى الحكمة التى صارت لازمة من لوازم الكتابة،

وإبرازا لدلالة العقل الذى صار قرينة على وجود الكاتب. ولم يخل هذا الجانب، بدوره، من تعارض: فالقلم والسيف الذى كان يقابل اللسان، فى التحولات المتعاقبة من الشفاهية إلى الكتابية والصراع الآتى بين النزعتين فى الثقافة التى تجمع بينهما، أصبح يتعارض فى تعارض القلم والسيف تعارض العقل والمادة، الحكمة والقوة، الكاتب والسلطان، رجل القلم ورجل السيف .

هذا التعارض الجديد هو ما نلمح لوازمه فى الحضور المتوتر الذى انقسمت به «كليلة ودمنة» أو «ألف ليلة وليلة» أو غيرهما من الكتابات القديمة، العباسية، المترجمة أو المؤلفة، بين الحكيم صاحب «القلم» والسلطان صاحب «السيف». أعنى الانقسام الذى جعل من شهرزاد، فى الليالى، نموذجا لما ينبغى أن يكون عليه جنسها الذى أصبحت الكتابة بعض وجوده، والذى صاغته باقتدار صورة الجارية تودد، فكانت شهرزاد عارفة، لبيبة، «قرأت الكتب والمصنفات وكتب الطبيات وحفظت الأشعار وطالعت الأخبار وعلمت أقوال الناس وكلام الحكماء والملوك» وجمعت بين الرواية والدراية ما وصله رمز القلم. وفى مقابل شهرزاد، كان شهريار النقيض الحيوانى الذى جمع إلى البطش التسلط، وإلى سوء الظن العنف، وإلى القوة المادية رمزها العارى: السيف الذى يهبط على الرقاب فينفى عنها معنى الوجود أو الحضور. وكان التعارض بين شهرزاد وشهريار صورة أخرى من تعارض بيدبا ودبشليم، فى حكايات «كليلة ودمنة»، حيث كان الأول تمثيلا رمزيا لنموذج الحكيم العاقل، الوجه الآخر من شهرزاد، فى رموزه الكتابية المرتبطة بالقلم والقرطاس، من حيث تجاوب معانيهما، وتفاعل سياقاتهما، فى كل ما يشير إليه التجاوب والتفاعل مما له صلة بالمعارف الإنسانية الواعدة للمعمورة الإنسانية التى ارتحل برزويه بحثا عن كنوزها. وفى مقابل بيدبا وأشباهه، كان دبشليم القوة الباطشة بكل لوازمها، حيث الحضور التدميرى للعنف العارى فى رمزه الدال: السيف مقرونا بالسياف .

هذا التقابل بين «القلم» رمز الحكمة و «السيف» رمز السلطة، فى تعارضهما الذى اصطدم فيه الحكيم بالسلطان، وعاش فى خوف منه، أو على حذر من بطشه، لم يكن تقابلا محصورا بين قمة الدولة، حيث أدى بيدبا ودبشليم، أو شهرزاد وشهريار، أدوارهما المعروفة، فى توتر العلاقة بين الحكمة الهادية للعقل والقوة الباطشة للسلطة، وإنما امتد إلى المستويات الأدنى فى البناء المتراتب للدولة، وهبط من توتر العلاقة بين الكاتب-الوزير-الحكيم-الناصح-العاقل الأديب من ناحية، والسلطان-الحاكم-الآمر-الناهى-القاهر-الباطش من ناحية ثانية، إلى توتر العلاقة بين كل فئات الكُتَّاب وكل فئات العسكر. وكما تعددت طوائف الكُتَّاب ودرجاتهم وأقدارهم، فى البناء المتراتب لوظائف الدولة، وحسب مدى البعد أو القرب من كرسى الحكم، فى علاقات القوى المتصارعة، أو تشابكات الأجهزة المتضافرة، تعددت طوائف العسكر بالقدر نفسه، ولكن إلى الدرجة التى سمحت لهم، فى حالات متعددة، بالهيمنة على الحاكم أو الخليفة الذى كانوا درعا له، فأصبحوا سلطانا عليه. وكما ارتبطت صورة «رجل القلم» بالحكمة والحصافة، والعقل والفطنة، ومهنة تحصيل المعرفة وتحريرها، أو صياغتها ونشرها، فى المأثور من تراثنا، ارتبطت صورة «رجل السيف» بالقوة الباطشة، جنديا أو شرطيا، وبممارسة العنف والقمع الذى لايفلت منه أحد. ووصل الأمر فى تداعيات الخوف المرتبطة بهذه الصورة الأخيرة، فى الوجدان الشعبى، أن نُسبَ إلى سفيان الثورى أنه قال: إذا رأيتم شرطيا نائما عن صلاة فلا توقظوه لها فإنه يقوم يؤذى الناس.

هذا الوجدان الشعبى الذى انطوى على الخوف لم يكن مفزَّعا من قمع الشرطى وحده، فتجليات الحضور القمعى متعددة فى تراثنا، صلتها بأهل السيف صلة المعلول بعلته القريبة فى الأذهان، وصلة الخلافة بدرعها الذى انقلب عليها، منذ أن أصبح لأهل السيف حضور يفوق حضور أهل القلم. ولم يكن صاحب القلم الساخر

بعيدا عن التقاط دلالة المفارقة، فى هذا الموقف، حين وصف أحد الخلفاء الذين انقلبت عليهم القوة العارية لأهل السيف بقوله:

خليفةٌ فى قفص بين وصيفٍ وبُغا

يَقولُ ماقالا له كما تقول الببغا

وقد قيل البيتان السابقان فى الخليفة «المستعين» الذى حكم أقل من أربعة أعوام (٢٤٨-٢٥٢هـ) فى العصر العباسى الثانى الذى لم يكد خليفة ينجو فيه من القتل، بعد أن سقطت الخلافة فى شرك السيف الذى أرادت منه أن يحميها فأغوته القوة بالانقلاب عليها والبطش بها .

وقد كان توتر التعارض بين أهل القلم وأهل السيف حتميا فى سياق الصراع على القوة فى الخلافة العباسية، بوصفها الخلافة التى تحقق فيها وبها الأفق المدينى للدولة، فى علاقاتها المتشابكة ومصالحها المتصارعة، وفى حضورها الذى استلزم أهل القلم بوصفهم العنصر الفاعل فى الأجهزة الأيديولوجية للدولة، وأهل السيف بوصفهم العنصر المقابل فى الأجهزة القمعية للدولة نفسها. وبقدر ما كان الصراع بين العنصرين صراعا على تحديد هوية الدولة، وطبيعة حضورها المدينى، ومن ثم الاتجاه بالسلطة صوب الحضور الواعد لرمزية القلم أو الحضور القاهر لرمزية السيف، كان شكل الصراع يتغير حسب مكونات بنيته، وكانت نتيجته تختلف حسب علاقات القوى فيه. كان يحدث، أحيانا، نوع من التوازن بين أهل القلم و أهل السيف، حول كرسى الحكم، فيحدث توازن مماثل فى المستويات الهابطة من تراتب بنية الدولة وعلاقاتها الاجتماعية. وكان ذلك وقت قوة الدولة العباسية التى حاولت، حسب شروطها ومكوناتها العلائقية، الجمع بين حكمة القلم وقوة السيف فى عصرها الأول. وفى أحيان أخرى، كان التوازن يختل، وتترك الدولة العنان للسيف، أو تعجز عن ضبطه فى مواجهة القلم، أو حتى فى مواجهة حضورها، فيقصف السيف القلم، أو يبطش بأهله فيمن يبطش.

ولكن سواء كنا ننظر من زاوية التوازن، أو زاوية اختلاله، فقد ظلت العلاقة بين السيف والقلم علاقة صراع وتوتر، وظل مديح القلم نوعا من هجاء نقيضه، فى بلاغة المقموعين التى تلجأ إلى الإيماء الذى لا يمكن كشف ما يطويه إلا بالكشف عن السياق التحتى للمناظرات الشعرية التى دارت حول تفضيل القلم على السيف، فى مواجهة تفضيل السيف على القلم، فى سياق علاقات الحضور المدينى الذى أنتج رمزية الصراع وتوتره.

وأحسب أن تمثل السياق المتوتر من العلاقة التى أنتجت مثل هذه الأبيات يتيح لنا أن ننظر إلى الأبيات الاستهلالية، من قصيدة أبى تمام الشهيرة التى قالها بمناسبة فتح عمورية، من منظور جديد، أعنى الأبيات التى تقول:

السيف أصدق إنباء من الكتب فى حَدّه الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ
بيض الصّفائحِ لا سود الصّحائفِ فى متونهن جلاء الشكِّ والريبِ
والعلم فى شُهب الأرماح لامعة بين الخميسين لا فى السبعةِ الشُّهبِ(١)

وهى أبيات تنطق بالعلاقة المتوترة بين «السيف» ولازم «القلم» (الذى هو «الكُتُبُ») على نحو لافت فى إبانته التى تزداد جلاء فى سياق أبيات أبى تمام. صحيح أن المقصود بالكتب، فى السياق المخصوص للقصيدة هو كتب التنجيم التى حذّر أصحابها المعتصم من اقتحام عمورية، وخوّفوه من غزوها، فلم يستجب إلى التحذير أو التخويف، واندفع بعسكره إلى المدينة ففتحها. ولكن تراكيب الأبيات تنطق بدلالة عامة تجاوز المعنى المخصوص لكتب التنجيم، وتبدأ بنوع من الحسم الدلالى الذى تبرزه المقابلة الحادة بين «السيف» و«الكتاب». وهى مقابلة ترد الصدق إلى الأول الذى تقرنه بالجد، فى مقابل «الكتب» التى تتفرد بالكذب ومعنى اللعب، وذلك على نحو تبدو معه «بيض الصفائح» (السيوف) أقرب إلى الكناية المحببة التى تنطوى على دلالات الخير والفائدة والحسم والنور واليقين والبشرى، فى مقابل «سود الصحائف» (الكتب) التى تحولت إلى

كناية منفرة تؤدى معانى الشر والظلمة والجهل. وتلك مقابلة تستبدل بشك الكتّاب جلاء الريب الذى ينطوى عليه معنى السيف، وتستبدل بمتون الصحائف الورقية متون الصفائح المعدنية فى حسم الأمور وإقرارها. وإذا كان التجنيس بين «حَدّ» السيف وفعله الذى يوقع «الحدّ» بين الجد واللعب، يدعم معنى المقابلة بين متون الكتب ومتون السيوف، فإن المقابلة التى يؤديها البيت الأخير بين «شهب الأرماح» التى هى أسنة الرماح و «السبعة الشهب» التى هى طوالع النجوم. تضيف إلى معنى «العلم» ما يتباعد به عن كتب التنجيم، ويميل به إلى التعميم الذى يفرضه سياق يهيمن عليه حضور من «ظبى السيوف وأطراف القنا السلب»، أو حضور من القوة العارية التى لو كانت بغير السيف لم تجب.

ولم يكن أبو تمام، فى قصيدة عمورية، بعيدا عن الحضور الطاغى لهذه القوة العارية، فقد كان يمدح المعتصم رجل السيف وجنده الأتراك، ويقترب من قادة الجند الذين رفعوا صرح المؤسسة العسكرية إلى الدرجة التى فجرت الخلافة العباسية من داخلها، وأسقطت هيبتها، وطاردت كتابتها الإبداعية، وقمعت خلفاءها ورعيتها فى آن. ومن الطبيعى، فى هذا السياق ، أن تركّز قصيدة أبى تمام على «السيف» الذى هو شارة السادة الجدد، فى عصره، مقابل «الكتب» التى هى شارة الأتباع الجدد للسادة الجدد، أو شارة الطائفة التى كان عليها أن تحتل المرتبة الأدنى بالقياس إلى مرتبة أهل «السيف»، حين غدت «سود الصحائف» أهون من «بيض الصفائح» فى جلاء الشك والريب، وتحديد مستقبل الأمة.

ومن الطبيعى، إزاء مثل هذه التنظيرات، أو إزاء هذه النتيجة التى لم ينفرد بها ابن خلدون فى تأكيد أولوية السيف فى الرتبة لارتباطه بالشوكة، أن يتمرد أهل القلم، وأن يردوا الصاع بطرائقهم، وأن يستبدلوا بالتراتب المفروض عليهم تراتبا آخر، يقيمونه على مستوى الرغبة، إن لم يستطيعوا أن يحققوه على مستوى الواقع.

وقد خلقت هذه الرغبة ما نتج عنها فى الكتب الخاصة ببلاغة الكتابة، ومنها كتاب أبى بكر محمد بن يحيى الصولى عن «أدب الكُتَّاب»، الذى يضم الكثير من المقطعات الشعرية التى تقارن بين السيف والقلم، وتستبدل بمكانة الأول فضل الثانى، كما لو كانت هذه المقطعات ترد على ما يحدث فى زمنها، وواقعها، بطريقة الإيماء والتورية التى تلجأ إليها بلاغة المقموعين. ومن الصعب على من قرأ «عمورية» أبى تمام وتمثلها، فى هذا السياق، أن يمر عفوا على الأبيات التى كتبها الصولى نفسه، والتى أرسلها إلى صديقه الكاتب أبى على محمد بن على فى أيام وزارة ابن الفرات الأولى، ضمن قصيدة تبدو كما لو كانت معارضة فكرية، تستبدل بالمكانة التى اغتصبها السيف المكانة التى يستحقها القلم. ولا غرابة فى ذلك، فالقلم سلاح الكاتب الحكيم الذى هو:

مشف على الرأى نظَّار عواقبه	إذا تشابه وجه الرأى واحتجبا
فى كفِّه صارم لانت مضاربه	يسوسنا رغبا إن شاء أو رهبا
السيف والرمح خدَّام له أبدا	لا يبلغان له جداً ولا لعبا
يرمى فيرضيهما عن كل مجترم	ويعصيان على ذى النصح إن غضبا
تجرى دماء الأعادى بين أسطره	ولا يحسّ له صوت إذا ضربا
فما رأينا مدادا قبل ذاك دما	ولا رأينا حُساما قبل ذا قصبا

والوصف الذى تنطوى عليه الأبيات للكاتب، ومن ثم «القلم»، ينبنى بالطريقة نفسها التى انبنى بها التقابل بين «السيف» و «الكتب» فى قصيدة أبى تمام. كل ما فى الأمر أن التراتب ينقلب رأسا على عقب، مع إبقاء الآلية نفسها التى تحرك التراتب وتحفز عليه. وتبدأ الأبيات بالتركيز على القوة الفكرية للكاتب، القوة التى هى جلاء الشك والريب عند من ينعم النظر، لأنها القوة التى تشرف على الرأى السديد، وتبصر عواقب الفعل، حين تشتبه وجوه الرأى على أصحابه، أو يحتجب عنهم اليقين. وعلامة هذا الكاتب وشعاره الرامز: القلم الذى هو بديل من السيف، ونقيض له، فالقلم هو

الصارم الذى تلين مضاربه، والذى يسوس الناس رغبا أو رهبا بسحر الكلمة التى يخطها. ولأنه قرين العقل وأداته فالسيف والرمح خادمان له، لا يبلغان مبلغه جدا ولا لعبا، فهو القوة التى يمكن، والتى ينبغى، أن توجههما فى حالتى الرضا والغضب، وما يكتبه هو القول الفصل، والحكم النافذ، والفعل الذى يمتد أثره إلى الواقع، ويحقق النصر على الأعداء. وتختتم الأبيات بالمفارقة التى تتلاعب بعلاقة اللون بين المداد والدماء، وتوقع المخايلة بين استقامة القلم المصنوع من القصب والحسام المصنوع من المعدن.

ويلفت الانتباه أن أبيات الصولى الكاتب من الوزن نفسه الذى نظم به أبو تمام الشاعر، وأن بعض كلماتها يؤكد علاقة تناص بين منظور الكاتب ومنظور الشاعر على مستوى التقابل. وذلك مستوى يدعمه توظيف الطباق والجناس، من الزاوية التى يهدف بها الصولى إلى قلب التراتب بين السيف والقلم، والإعلاء من شأن الثانى، ثأرا من الإعلاء الذى فرضه الواقع بالسيف، أو فرضه السيف على الواقع. وأحسب أن هذا الثأر هو المعنى المضمَّن، على مستوى الرغبة، فى أبيات أبى يزيد عتاب بن ورقاء (فى أحد الكتاب) التى تقول:

لك القلم الذى لم يجـــر إلا أبان لك العــــدوّ من الولـــىّ
إذا استرعفته ألقـى ســوادا على القرطاس أبهر من حلــىّ
فياطـوبى لمن أدلـى إليــــه بإحسان وويل للمســـــــىّ
شباة سنانه فى الحـرب أمضى وأنفذ من شباة السمهـــــرى (٢)
فذاك سلاح مثلك وهو يعـــزى سلاح الفارس البطل الكمـــى

ويلفت النظر، فى هذه الأبيات الأخيرة، ما تنطوى عليه من لغة المنازلة، وهى لغة أقرب إلى رد الفعل المنعكس الآلى، إذا جازت هذه العبارة، على حال مفروض من الخارج، مرتبط بواقع لا سبيل إلى مواجهته إلا بقلب التراتب الذى يفرضه، على النحو الذى يستبدل بصفات الإيجاب فى طرف الصفات المماثلة أو الموازية فى الطرف الثانى، وبما يجعل من الطرف الثانى صورة مقلوبة من الطرف

الأول. ويؤيد هذا التأويل ما نقرأه للصولى نفسه، مرة أخرى، من قصيدة مدح بها ابن الفرات، خصوصا الأبيات التى تشير إلى القلم على النحو التالى:

فى يديه محكم فى ذوى اللـُّـ	ـبُ وما فيه إن تبيَّنت لـبّ
شهد السيف أنه السيف حقّا	ناقص القدر زائد الحد عضب(٣)
وسيف العداة أنفذ حدّا	حين تعدى بدرة الموت حرب
من رأى مثل ما وصفت حساما	نافذ ضربه وما منه ضرب
كل يوم له ولم يلق كيدا	من دماء العصاة ولع وخضب

وهى أبيات تصف «القلم» بصفات «السيف»، ولكن على النحو الذى يرد الصفات الموجبة فى تمكنها إلى «القلم»، من حيث هو السيف حقا فى الفعل والأثر، فهو المحكم فى أيدى ذوى اللب مع أنه ليس فيه لب، وهو صغير الحجم لكن زائد القدر فى أثره، وهو الحسام الضارب وما منه ضرب. ولا سبيل إلى فهم مثل هذه الأبيات إلا برد معانيها الأولى على سياقها العام الذى يبرز معانيها الثوانى، وذلك فى تجاوب علاقات الحضور والغياب، حيث لا نفهم دلالة الحضور إلا بإشارتها إلى دلالة الغياب.

إذا تركنا السياق الذى يرد عجزه إلى صدره، وخلفنا أبيات الصولى إلى كثير غيره، وجدنا أبيات ابن الرومى الشاعر الذى قال:

لعمرك ما السيف سيف الكمى	بأخوف من قلم الكاتبِ
له شاهد إن تأمّلته	ظهرت على سره الغائبِ
أراه المنيّة من جانبيه	فمن مثله رهبة الراهبِ
ألم تر فى صدره كالسنان	وفى الردف كالمرهف القاضبِ(٤)

وهى أبيات تمضى مثل سابقاتها فى قلب التراتب، واستبدال القلم بالسيف فى المكانة والتأثير، ومن ثم التركيز على أهمية الفكر الذى يحرك المادة، ويوجّه القوة القمعية، بما يجعل «القلم» أكثر إيقاعا للخوف من «السيف»، فهو الموت شكلا ومضمونا، لأن تأثيره

يفضى إلى الدمار، حين يراد له أن يكون سبيل الدمار، ومضمونه يسقط معناه على شكله فيجمع ما بين الهيئة التدميرية للسنان والسيف معا. وأحسب أن الدلالة التى تؤمىء إليها أبيات ابن الرومى، حين تشير إلى ما يظهره القلم من أسرار بفعل الكتابة، ليست بعيدة عن الدلالة التى تنطوى عليها أبيات صالح بن عبد الملك الذى خاطب كاتب أبيه بقوله:

أَجريت فوق صدور كتبك دامغا ... يبكيه ضحك الفكر والأوهام

ميتا تشافهه القلوبُ بعلمها ... يبدى ضمائرها بغير كلام

مُستعجِما فإذا اللوُاحِظُ ترجمتْ ... عنه أتى بفصاحةِ الأعجام

تجرى سنابكه بغير حوافرٍ فيد ... يرنا ورداً بغير لجام

وهى أبيات لا تفارق معنى المناظرة، وتؤكدها بطريقتها الخاصة التى تلح على المفارقة الناتجة عن تجاور الأضداد، وظهور الشئ من غير معدنه، لإبراز الدلالة التى ينطوى عليها حضور «القلم»، وتعلو به على «السيف» ولوازمه، وتضعه فى المكانة التى ألمح إليها شاعر آخر بقوله عن «القلم» :

إن نبَّه السيف لأمر له ... جاء إليه مرعد المتن

ينظر ما يهوى بلا ناظرٍ ... ويسمع السرَّ بلا أذنِ

يذرى دموع العاشق المبتلى ... يطعن من يهواه فى الطعن

فيضحك الملك بكاء له ... لم يك من غمٍّ ولا حزنِ

ترى لديه فُصَحاء الورى ... إذا امتطى القرطاس كاللَكَن(٥)

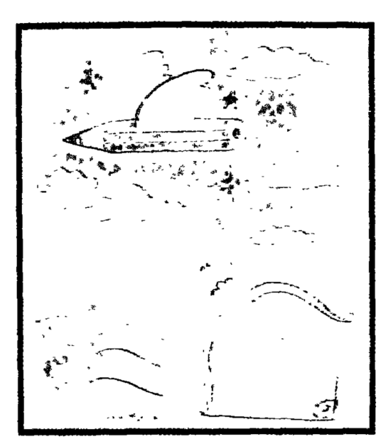
سيفٌ على الأعداءِ لكنّه ... لم يغتمضه ظلم الجَفن

وهو قول يضع «السيف» موضع الخادم للقلم الذى يتصف بكل صفات السيف، لكن يزيد عليها الصفات المتولدة عن قدراته الخاصة، بوصفه الأداة السحرية لعالم الإبداع الذى لا نهاية لآفاقه. وهو العالم الذى تحول فيه وجود «القلم» إلى مثير من مثيرات الإبداع، وموضوع من موضوعات البراعة فى اقتناص التشبيهات التى تصوِّر حركات القلم فى الكتابة، وهيئته اللافتة، ابتداءً من نحول قصبته

وانتهاء بالأنامل الثلاثة المحيطة به، فى لحظة الكتابة التى هى لحظة الكشف عن كل ما يصل الإنسان بالإنسان، مهما تباعدت المسافات والأعراق، فدلالة القلم دلالة ثرية بالمعانى التى تشير إلى بعضها الأبيات التالية التى كتبها الحسين بن عبدالله العبدى الهمدانى الكاتب عن «القلم»:

ناحل جسمه كأنّ يد البيـ	ـن سقته منه بكأسٍ دهـاقِ(٦)
أخرس فى لسانه للعطايـا	والمنايا عتاد ريق مُـراقِ
فـإذا مَجَّة أتـى بلُعـابِ الـ	ـليَّل حلو الخطاب مُرُّ المـذاقِ
وشبيهـاته ثـلاث حـوتـه	هنَّ منه مفاتِـح الأرزاقِ
يمتطيهن ثم يَرتجل القـول	لفصل الخطاب فى الآفـاقِ
فتراه بمصر يحكم مـاشـا	ء وبالصين وهو خلفَ العـراقِ

(*) مجلة العربى، ابريل ١٩٩٥ .
(١) الخميس : الجيش.
(٢) الشباة : طرف السيف وحده.
(٣) العضب : السيف القاطع.
(٤) القاضب : القاطع.
(٥) اللكن : عجمة فى اللسان.
(٦) دهاق : مليئة.



– لك القلم الأعلى (*)

ماذا يحدث، فى علاقة الشاعر بالكاتب، عندما يحتل الثانى المكانة الاجتماعية الأعلى، فيغدو قريبا من الخليفة، يقع منه موقع الوزير المشير والناصح الحكيم والنائب القدير، فى الوقت الذى يقنع الشاعر بدور المادح أو النديم؟ مؤكد أن تراتبا قمعيا لابد أن يقع، ويهبط الشاعر بقدر ارتفاع الكاتب، أو يرتفع الكاتب مقابل هبوط الشاعر،

ويُفرض على الاثنين أداء أدوار متقابلة، واحتلال مواضع متعارضة، متدابرة، فى شبكة العلاقات الاجتماعية التى تحتويهما، والتى لا تسمح للأدنى أن يرتقى إلى حيث الأعلى. وإذ ينحدر الشاعر عن مكانته القديمة التى احتلها فى التراث الشفاهى للجاهلية، حيث نزل منزلة الأنبياء، فإنه يفقد الكثير من الخصائص المعرفية التى انطوى عليها نموذجه الأصلى، ويكتسب خصائص جديدة ناتجة عن علاقات المنفعة المدينية التى دخل طرفا فيها، ضمن بناء دولة بطريركية، تراتبية قريبا من القمة التى يتعلق بها، ويعتمد فى حياته عليها، سواء فى أدائه دور النديم الذى يزخرف أمسيات السمر بطرائف الأشعار، أو دور الداعية الذى يشيع مهابة الممدوح بين الأقران، ويؤكد طاعة الملوك بين الرعية.

ويرتفع الكاتب فى منزلته الجديدة التى أخذ يحتلها مع غلبة النزعة الكتابية على الثقافة، وسيطرة علاقات المدينة على الدولة، ومن ثم تحوله إلى أحد الذين يتوجه إليهم الشاعر بالمديح طالباً العطاء، أو المنادمة طالباً الرضا، خصوصا بعد أن صار الكاتب شعار المملكة وعلامة السلطنة والركن الركين فى الدولة. وقد قيل إن الملك يحتاج فى انتظام أمور سلطانه إلى الكاتب الذى هو عينه وأداته وقلبه، وإلى الكتابة التى لا سبيل إلى صيانة الدولة إلا بالتدبر فى صناعتها التى هى من أشرف الصنائع مكانة لعظيم عائدها على السلطان ودولته.

وطبيعى أن تنطوى العلاقة بين الكاتب والشاعر، فى هذا السياق، على عنف مكتوم أو ظاهر، وتوتر معلن أو مبطن، فالأول لن يعامل الثانى إلا بما يعامل به الرعية والأتباع وقاصدى العطاء وطالبى الفضل، والثانى لن يستطيع أن يعامل الأول إلا بما هو جدير به من الاحترام والتقدير والتكريم، وبما هو مفروض عليه فى موقفه منه، أو يحتمه وضعه الاجتماعى بالقياس إليه. لكن الشاعر لن يستطيع، خصوصا إذا كان شاعرا كبيرا، أن ينسى مكانته القديمة، وأدواره

الاجتماعية التى لازمت نموذجه الأصلى، حين كان يقول فيرضى قوله، ويحكم فيمضى حكمه، وحين كان الشعر من عقد السحر ومعادن الفطنة والحكمة.

ولم أجد، فيما أعلمه من تراثنا الأدبى، موقفا يبرز التراتب القمعى بين الكاتب والشاعر، ويجسّد العلاقة المتوترة التى وصلت بينهما، مثل التراتب الذى جمع بين أبى تمام ومحمد بن عبد الملك الزيات، والعلاقة التى وصلت بينهما الوصل الذى هو نوع من الفصل. وذلك موقف يلمحه المتأمل فى ديوان أبى تمام، حين نقارن قصائده فى ابن الزيات بغيرها من القصائد، وننتبه إلى ما تنطوى عليه من توتر متميز، وتضاد له خصوصيته. وأكتفى بالإشارة إلى قصيدتين، الأولى تومئ إلى هذا التوتر إيماء، ومطلعها:

لهَانَ علينا أن نقولَ وتفعلا   ونذكرُ بعض الفَضْلِ عنكَ وتفضُلا

والثانية تجسّد التوتر، وتصل به إلى ذروته التى تضئ أبعاده، ومطلعها:

متى أنت عن ذُهْلِيَّة الحىّ ذاهلُ   وقلبكَ منها مُدَّة الدَّهْر آهِلُ

ولولا خِلالٌ سنّها الشِّعرُ ما دَرَى   بُغاةُ النَّدى من أين تُؤتى المكارمُ

أما محمد بن عبد الملك الزيات وزير المعتصم وابنه الواثق وأول عهد المتوكل، فهو النموذج المقابل على مستوى الكتابة التى أصبحت مقترنة بالوزارة، النموذج الذى وضعه التراتب الهرمى البطريركى، فى ذروة الهرم الاجتماعى، وأضاف إليه ابن الزيات بقدراته الخاصة ما جعل منه أول من وُزِّرَ ثلاث مرات، وأول من اشترط (وأجيب شرطه) أن لا يلبس القباء وأن يلبس الدراعة، ويتقلد عليها سيفا بحمائل، فكان الوزير الكاتب الآمر الناهى المتحكم الذى عرف بالبطش والجبروت، وتعذيب أعدائه فى التنور(١) الذى قُتِلَ به، وقد أثر عنه قوله: الرحمة خَوَرٌ(٢) فى الطبيعة، وضعف فى المنة (القوة) وما رَحِمت شيئا قط. وقد بلغ مكانة نادرة فى تدبير أمور الخلافة، وسوس أعمالها، وتوجيه مصالحها. فتح للشعراء أبوابه،

وانعقدت صلة خاصة بينه وأبى تمام الذى كان أهم مداحيه. وهى صلة أضاف إلى خصوصيتها أن ابن الزيات جمع إلى إتقان حرفة الكتابة المعرفة بالشعر ونظمه، وقد قيل فيه: لم يل الوزارة أشعر من أحمد بن يوسف حتى ولى محمد بن عبد الملك الزيات.

وقد اتجه أبو تمام بشعره إلى الخلفاء والأمراء وقادة الجند، وجذب نداهم بشعره جذبة أوقعتهم بين أيدى قصائده. وكان خطابه إليهم خطاب من يزهو بشعره عليهم، ومن يشعر أن إبداعه أبقى من عطاياهم. ولكن هذا النوع من التوتر بين الشعر والممدوح يختلف فى القصائد المنظومة فى ابن الزيات، فنحن نقرأ فى القصيدة الأولى التى أشرت إليها قول أبى تمام:

وواللهِ ما آتيكَ إلا فَريضَةً وآتى جميعَ النَّاسِ إلا تَنَفُّلا

وهو قول يؤكد خصوصية العلاقة التى تربط المادح بالممدوح، وتحدد خصوصية الممدوح فى الوقت نفسه. هذه الخصوصية قرينة المكانة المتميزة للكاتب الوزير على المستوى البلاغى الذى يصله بالشاعر المادح وصل البلغاء، والذى يفصله عنه المستوى الاجتماعى فصل الأباعد. وليس بغريب، والأمر كذلك، أن يسرف أبو تمام فى مديح ابن الزيات الذى ليس له مثيل بين الناس فى كرمه الذى يحمى من الحادثات. ولكن أبا تمام، فى الوقت نفسه، يخلط المديح بهجاء البلاد التى يبسط عليها الممدوح كرمه، والتى لم يجد فيها أبو تمام ما هو جدير به، ويعلن صراحة أنه ينوى الرحيل عن بلاد غدا بها لسانه ملجما وقلبه مقفلاً، وتعاظم فيها حظ قوم غيره، أغارت على فريسة ضيغم(٣) نتيجة تغفيل الزمان وصنعته العشواء، وذلك فى قوله الدال:

وأَصرفُ وجهى عن بلادٍ غدا بها لِسانى مَشْكولاً وقلبى مُقْفَلا

وجَدّ بها قومٌ سِواى فصادَفوا بها الصُّنعَ أَعْشى والزَّمانَ مُغَفَّلا

ورغم أن أبا تمام يحاول أن يخفف وقع شكواه على أذن ممدوحه بتأكيد حاجته إليه، وأمله فى أن يمسك به، وينيله ما يتطلع إليه من كريم عطائه، فإنه يختم قصيدته بالمباهاة بها، وذلك حين تنعكس

القصيدة على نفسها، لتؤكد علوها على كل كتابة غيرها، وقدرتها على الإضافة إلى مهابة الممدوح بها، والوقوع منه أطيب موقع، تذوقاً لها أو فخراً بها. وتنطوى القصيدة، فى انعكاسها على نفسها، على نوع من الالتباس الذى ينقلب بمديحها الذاتى إلى نوع من الغض بما يمكن أن يقارن بها، أو يقع منها موقع المفاضلة، فى أنواع البلاغة التى تصل الشعر بالنثر، أو القصيدة بالكتابة. وتتكاثف مخايلة هذا الالتباس فى الأذهان مع استخدام أفعل التفضيل الذى تقصره القصيدة على نفسها، خصوصا فى الأبيات التى تقول:

ووالله لا أنفكُّ أُهدى شواردا	إليك يُحَمِّلنَ الثناء المنخَّلا (٤)
تخال به بُرْدا عليك محبَّرا	وتحسبه عِقْدا عليك مُفَصَّلا
ألذّ من السَّلْوى وأطيبُ نفحةً	من المِسْكِ مَفْتوقا وأَيْسَرُ مَحْمَلا (٥)
أخفّ على قلب وأثقلُ قيمةً	وأقصرُ فى سَمْع الجليس وأطْولاً
ويَزْهى له قوم ولم يُمَدحوا به	إذا مَثَل الراوى به أو تمثَّلا

هذه القصيدة التى تطلب عطاءً لا تلقاه، والتى تشكو الزمان المغفل إلى من هو مظهر من مظاهر هذا الزمان، والتى تمدح نفسها عند من يمتدح الآخرون كتابته، والتى يغلب عليها هجاء الآخرين فى موقف المديح، والتى تلتفت إلى نفسها بما يجعلها أكبر ممن يتلقاها، هى مثال لشعر أبى تمام فى ابن الزيات، وعلامة من علامات التضاد العاطفى الذى جمع بين الكاتب والشاعر فى علاقة التراتب القمعى التى انطوت على كثير من التوتر الذى لم تخل منه حتى إشارة القصيدة إلى نفسها فى علاقتها بصنعة الممدوح بها، وذلك على نحو ما نقرأ فى هذا البيت (من قصيدة أخرى فى مديح ابن الزيات) الذى يصف القصيدة بأنها

لا تَستَقى من حَفير الكُتْبِ رَوْنَقَهَا	ولم تَزَلْ تَستَقى من بَحْرِها الكُتُبُ

وهو بيت أراه أقرب إلى التعريض بصنعة الممدوح، حيث تتجاوب دلالة الكتب والكتابة، على مستويات الحضور والغياب، فى الإشارة إلى نقيض حرفة الكتابة، أعنى صيغة الشعر التى لم تزل تستقى

من بحرها الكتابة والكتّاب.

وتأتى القصيدة الثانية بالمزيد الذى يضيف إلى معنى الانقسام الذى تتبنى به، وتتمزق بين طرفيه، فهى تبدأ بداية لافتة بالنسيب الذى يدور حول المرأة التى هجرت والقلب الذى لا يزال عالقا بها، والأطلال التى كلما وقف بها العاشق اشتد جزعه وصبره، والديار التى خلت من معروف أهلها ونائلهم الذى كان طالبو الفضل ينالونه فى السنوات المجدبة، والهوى الذى كان خلساً من الدهر فأصبح الآن خاملاً. هذه البداية تكتسب معنى ينطوى على دلالة الإيماء التى تؤكدها النقلة المباشرة إلى ابن الزيات الذى يقع موقعا غير بعيد من صرف الأزمة المتماحل، وتلك نقلة تضع ابن الزيات موضعا مراوغا فى دلالته، خصوصا حين يتوجه إليه الشاعر بالخطاب قائلا:

أبا جعفر إنَّ الجهالةَ أمُّهَا ولودٌ وأم العلمِ جَدَّاءُ حائلُ
أَرَى الحشوَ والدَّهماءَ أضحَوْاكأنهم شُعوبٌ تلاقتْ دوننا وقبائلُ
غَدَوا وكأنَّ الجهلَ يجمعهم به أبٌ وذوو الآداب فيهم نَوَافِلُ
فكنْ هضبةً نأوى إليها وحرّة يعرِّد عنها الأعوجىّ المناقِلُ(٦)،(٧)

وذلك خطاب يجعل من ابن الزيات ملاذا من الجهالة وشبيها فى الانتساب إلى العلم والآداب، لكنه الشبيه والملاذ الذى تحول بينه وشبيهه الذى يلوذ به شعوب من الحشو وقبائل من الدهماء، فيبدو بعيدا عن طالبه، نائيا عن الذى يمكن أن يشاكله.

وتحاول القصيدة أن تخفف من هذا النأى بتأكيد مكانة الوزير وموقعه من الخليفة، ومن ثم الإشارة إلى دفاع الوزير عن الخلافة، وصيانته لها، ودعمه وحدتها، وبطشه بأعدائها، إلى أن تصل القصيدة إلى علامة الوزير الكاتب، وشارة سطوته، وهى القلم الذى يتصل بحضور الكاتب اتصال الدال بالمدلول، والرمز بالمرموز إليه، على النحو التالى:

لك القلمُ الأعلى الذى بشباتِه تصابُ من الأمر الكُلَى والمفاصِلُ
له الخلوات اللاء لولا نَجيُّها لما احتفلت للملك تلك المحافِلُ

لُعاب الأفاعى القائلات لعابُهُ — وأرْىُ الجَنَى اشتارته أيدٍ عواسلُ
له ريقةٌ طَلٌّ ولكن وقعها — بآثاره فى الشرق والغرب وابِلُ
فصيحٌ إذا استنطقته وهو راكب — وأعجم إن خاطبته وهو راجِلُ
إذا ما امتطى الخمس اللِّطافَ وأُفْرِغتْ — عليه شِعابُ الفكْر وهْىَ حوافِلُ
اطاعته أطرافٌ لها وتقوَّضتْ — لنجواه تقويضَ الخيام الجحافِلُ
إذا استغزر الذهن الذكى وأقبلتْ — أعاليه فى القِرْطاسِ وهى أسافِلُ
وقد رفدته الخِنْصرَان وشدَّدت — ثلاثَ نواحيه الثلاثُ الأنامِلُ
رأيتُ جليلاً شأنُهُ وهو مرهفٌ — ضَنًى، وسَمينًا خطبه وهو ناحِلُ

وقد أصبحت هذه الأبيات أشهر ما قيل عن القلم فى التراث الأدبى. نجدها فى كتب المختارات، وكتب أدب الكُتَّاب وبلاغة الكتابة، ونقرأها فى المناظرات الموروثة التى تدور حول السيف والقلم، أو فضائل الكتابة. وقد تحولت صيغتها الاستهلالية «لك القلم الأعلى» إلى صيغة متكررة عند شعراء أقل شهرة من أبى تمام، ومن مقلديه بالطبع، من مثل عتاب بن ورقاء، والصولى، والحسين بن عبدالله العبدى الهمدانى، وغيرهم. ولكن أبيات أبى تمام بصيغتها التى ميّزتها انفردت بالمكانة التى اقترنت بشاعرية صاحبها، واستقلت بالشهرة التى جعلت منها لازمة متكررة فى كل حديث عن القلم والكتابة.

ويرجع ذلك إلى أن الأبيات، أولا، تصوغ موضوعها صياغة الرمز الذى يغتنى بالمعانى التى ينوب بها عن مرموزه، والدال الذى تتعدد مدلولاته فى الإشارة إلى مدلوله. وهى تبدأ بما يؤكد معنى الملكية التى يتميز بها الكاتب، ولكن بما ينطلق منه على الفور إلى ما هو لازمه، حيث «القلم الأعلى» الذى يشد أفعل التفضيل إلى معنى المقارنة الذى يسمو به على الأقران، سواء على مستوى السلطة التى يتجسد بها ويجسدها بالقياس إلى كل سلطة مغايرة، أو على مستوى البلاغة التى يعلو بها قلم الكاتب على أقلام غيره من البلغاء، أو على مستوى تراتب الحرفة الذى يوقع الوزير فى الذروة بالقياس إلى طوائف الكتبة التابعين لحامل القلم الأعلى. لكن التركيز ينتقل، فى الأبيات، من

الحامل إلى المحمول، ومن الكاتب إلى القلم، بما يؤكد الحضور الفريد للقلم الذى يشارف تخوم الأسطورة فى أفعاله الاستثنائية، والذى تصوغ الأبيات أسطورته الخاصة بالفعل، بواسطة تقنياتها البلاغية التى تنهض على التشخيص والمطابقة والمفارقة واستغلال مجاورة الجار والمجرور بما يؤكد القيمة فى الجملة الاسمية التى تردفها الجملة الشرطية بما يؤكد معناها . والتشخيص قرين الاستعارة المكنية. فى الأبيات، حيث تتعلق مصائر البشر وحيواتهم بسن القلم الذى لاراد لقضائه، ولا معقب على حكمه، والذى لولا ما ينطوى عليه. ويتجسد به، ما انتظم أمر الملك أو استقرت الدولة. والمطابقة قرينة نوافر الأضداد التى يتميز بها شعر أبى تمام، لكنها تتحول، فى الأبيات. إلى المقابلة التى تبرز الأبعاد المتناقضة من حضور القلم، سواء فى أفعاله التى تصل الشرق بالغرب، أو فى آثاره التى تجمع ما بين بهجة الحياة وقسوة الموت، أو فى نقوشه الخطية التى ينقلب بها مداد القلم إلى ما يشبه سم الأفاعى القاتلات مرة، وجنى عسل النحل اللذيذ مرة أخرى. وتؤكد الأبعاد المتناقضة، بدورها، معنى المفارقة التى تترك بها نقوش الكتابة الضئيلة المتقطعة على القرطاس آثارا خطيرة منهمرة على الحياة. وتلك مفارقة تتأكد، بدورها، عن طريق التقابل بين القلم الذى ينطق وهو راكب ويصمت وهو راجل، وهو التقابل نفسه الذى تبرزه العلاقة بين جسمه الناحل وخطبه السمين، أو بين حجمه المرهف ووقعه الجليل. وعلاقة القلم بالأصابع، من هذا المنظور، علاقة المشبهات المتعددة المركبة، حيث تتحول الأنامل إلى خيل تحمل القلم إلى ما يشاء، ويتحول القلم إلى راكب تطيعه مطاياه، ويتحول الفكر إلى فيض من الإبداع الذى لا حد لتدافعه، لكنه الإبداع المحصور بين فعل الشرط الذى تحده إرادة الجسد وجواب الشرط الذى ترفده غزارة الفكر، أو فعل الشرط الذى يتدبر بالمطاوعة الجسدية الفكرية وجوابه الذى يقترن بآثار القلم الخطية التى تحدث بها الأفاعيل والأعاجيب.

والمؤكد أن احتفاء الأبيات بالقلم احتفاء بالكاتب الذى تدل عليه أداته التى صارت هى إياه، وصار هو إياها، فى حضورها السحرى الذى يناوش غياب القصيدة، ويستبدل بحضورها حضور الكتابة التى صارت علامة على عهد جديد. ولكن لو عدنا إلى الأبيات من منظور التضاد الذى تنطوى عليه، واسترجعنا ألوان التقابل الذى تتواشج به، لاحظنا أن علاقة المتكلم المضمر بالكتابة علاقة ملتبسة، تنطوى على النقيضين اللذين يمثلهما حضور القلم، ومن ثم حضور الكاتب ـ الوزير ـ السلطة. إن القلم الذى يدل على صاحبه يفضى إلى الأمن كما يفضى إلى الخوف، ويقترن بالدمار مثلما يقترن بالعطاء، ويرتبط بنعيم الحياة وقسوة الموت. وكما تستدعى دواله مدلولات الأذى الذى يمكن أن يقع على الجسد (إلى الحدّ الذى تصاب منه الكلى والمفاصل، وسم الأفاعى)، فإنها تركز على هذه المدلولات إلى الحد الذى يبدو فيه حامل القلم شبيها بحامل السيف الذى يُخشى بطشه، ويُتقى شره، فى الوقت الذى يُرجى خيره.

ولعل هذا هو السبب الذى تنتقل به القصيدة من تعدد الأبعاد فى رمزية القلم إلى بعدها الذى يرتبط بالأمل فى العطاء، حيث يغدو ابن الزيات ساحل الخليفة، المفضى إلى كرم الخلافة. وتلح الأبيات على طلب العطاء إلحاحها على تأخره، ولكن بطريقة تبرز، مرة أخرى، توتر الرغبة المقموعة ما بين الخوف والأمل، والإقبال والإدبار، التمنى واليأس. وتلك ثنائية يكثّفها البيت الأخير من القصيدة:

ولـو حـارَدَت شَوْلٌ عَـذَرت لقاحهَا ولكن حُرِمتُ الدَّرَّ والضرع حافلُ(٨)(٩)

وهو بيت يحمل معنى العتاب الذى يؤكد ازدواج المعنى الذى يقابل بين التوقع وإحباطه، بالقدر الذى يؤكد معنى الغبن فى حضرة المانح الواهب الذى يتحكم قلمه فى المصائر. وتجلو حدة المفارقة فى البيت الموقف كله، خصوصا بالتقابل الذى تقيمه بين وفرة ثروة الممدوح وحرمان المادح منها، وهو تقابل يدعمه التشبيه بالضرع الحافل الذى يحرم الظامئين من خيره العميم، رغم حاجاتهم إليه وأملهم فيه.

ويقال إن ابن الزيات حين قرأ قصيدة أبى تمام استحيا من جفائه له، واحتج بأنه يؤخر عنه عطاءه لأنه مدح غيره ممن هو دونه، ولو اقتصر عليه وحده لأعطاه، وأن إكثار مدحه الناس زَهّده فيه، وكتب إلى أبى تمام ثلاثة أبيات أحسبها تنطوى على تعريض الكاتب الوزير بالشاعر المادح الذى دنى فتدنى على النحو التالى:

رأيتك سمحَ البيعِ سهلاً وإنما يُغالى إذا ما ضَنَّ بالشئ بائعهُ

فأما الذى هانت بضائعُ بيعِه فيوشك أن تبقى عليه بضائعِهُ

هو الماءُ إنْ أجممته طاب وردُه ويفسدُ منه أن تُبَاحَ شرائعُه

(*) مجلة العربى، مايو ١٩٩٥ .

(١) التنور : الفرن.

(٢) خَور: ضعف.

(٣) الضيغم : من أسماء الأسد.

(٤) الشوارد : النوافر.

(٥) السلوى : طائر أبيض.

(٦) عرد : حاد وأحجم.

(٧) المناقل : سريع نقل القوائم.

(٨) حاردت : انقطعت.

(٩) الشول من النوق التى خف لبنها.



فضائل الكتابة (*)

لم تكن مكانة «الكاتب» التى تصاعدت مع تأسيس الدولة، وازدهار المدينة العربية، تمضى دون منازعة من أنصار المكانة القديمة التى احتلها «الشاعر» فى الثقافة الشفاهية التى استبدلت بها «الدولة الجديدة» الثقافة الكتابية، فقد ناوشت مكانة «الكاتب» سهام الذين كانوا يدافعون عن سلطة الشاعر التقليدية من ناحية، ويلوذون بقيم البداوة التى ازدهرت فيها الثقافة الشفاهية من ناحية أخرى.

وكان الدفاع عن سلطة الشاعر القديمة، ومنازعة سلطة الكاتب الجديدة، يعنى الهجوم على «الكتابة» التى أخذت من المعانى والدلالات ما يؤكد حضورها الواعد الذى أخذ يخايل الأذهان، مع استقرار الدولة الأموية، وتأصيل أنظمتها الإدارية التى أكدت المرتبة الصاعدة للكاتب الوزير.

وقد اقترنت هذه المرتبة الصاعدة للكاتب الوزير بنوع من الوعى الذاتى بالكتابة من ناحية، والشعور بضرورة التضامن ضمن جماعة متكاتفة من ناحية ثانية، والإحساس بروح هذه الجماعة فى الصلة بين أبناء الصناعة الواعدة من ناحية أخيرة. وتكشف رسالة عبد الحميد الكاتب التى وجهها إلى أقرانه الكتاب عن وعى آخر كُتَّاب بنى أمية البارزين فى صناعة الكتابة التى انتمى إليها، وإيمانه بضرورة تضامن أبناء صناعتها بما يؤكد معنى الجماعة المتكاتفة فى الدفاع عن مصالح الصناعة وصيانتها، وفى الوقت نفسه، تأسيس، وتأصيل آداب للمهنة، يهتدى بها الجميع، دعما لمكانة الجماعة، ورفعا من شأن الصناعة بالقياس إلى غيرها من الصناعات. وطبيعى أن يستهل عبد الحميد الكاتب رسالته بمكانة الكتَّاب بالقياس إلى غيرهم من الجماعات الغائبة عن السياق، لكن التى يومئ إليها السياق، أعنى جماعة الشعراء الذين انحدرت بهم المكانة الاجتماعية، وجماعة أهل السيف الذين لم يكفوا عن منازعة الكتاب فى مكانة القرب من السلطان والهيمنة عليه. ومنذ السطر الأول، فى الرسالة، يتوجّه عبد الحميد الكاتب إلى الله سبحانه وتعالى، داعيا أن يحفظ «أهل هذه الصناعة»، وأن يحوطهم ويوفقهم ويرشدهم. ويقرن الدعاء بفضائل الكتابة والكتَّاب، فالله جل وعزّ جعل الناس بعد الأنبياء والمرسلين (صلوات الله عليهم أجمعين) ومن بعد الملوك المكرمين سوقا، وصرفهم فى صنوف الصناعات التى هى سبب معاشهم، وخص معشر الكتاب بأشرف صناعة بالقياس إلى غيرهم، ذلك لأن الكُتَّاب أهل الأدب والمروءة، والحلم

والروية، وذوى الأخطار والهمم، بهم ينتظم الملك، وتستقيم أمور الرعية. يحتاج إليهم الملك فى عظيم ملكه، والوالى فى القدر السنى والدنى من ولايته، ولا يوجد كاف إلا منهم، فموقعهم من الملوك والولاة موقع أسماعهم التى بها يسمعون، وأبصارهم التى بها يبصرون وألسنتهم التى بها ينطقون، وأيديهم التى بها يبطشون. ولعل فى إشارة عبد الحميد إلى «اليد» على وجه التحديد ما يشير إلى القوى المناوئة لمكانة الكتابة، وهى القوى الضاغطة التى تلمح إليها العبارة التى تقول إن الكُتّاب، إذا آلت الأمور إلى موئلها، وصارت إلى محاصلها، ثقات الملوك دون أهليهم وأولادهم وأقربائهم ونصحائهم.

وحين يدعو عبد الحميد الكاتب للكتاب بأن يمتعهم الله بما خصهم به من فضل صناعتهم، وأن يديم سربال النعمة عليهم، فإنه يقرن فضل الصنعة المعنوى بعائدها المادى، ويصل الرتبة بالراتب، والمكانة بالدخل، إشارة منه، فيما أظن، إلى تميز صناعة الكتابة عن صناعة الشعر، فى سياق اجتماعى أدبى لم تنقطع فيه مناظرات المفاضلة بين الكاتب والشاعر. ومن المؤكد أن المناظرات المتكررة حول المفاضلة بين بلاغة الشعر وبلاغة النثر، وهى المناظرات التى بدأنا نسمع عنها مع تأكد معنى الدولة، ورسوخ دلالة المدينة، كانت شكلا من أشكال الصراع الاجتماعى الذى أخذ شكلا أدبيا، طرفاه: الكاتب الذى أصبحت كتابته مركز الحضور المدينى للدولة متعددة الأبعاد والوظائف، والشاعر الذى انزوى حضوره الشعرى إلى الهامش الاجتماعى بالقياس إلى الكاتب والدولة. وكما كان الهجوم على «الكتابة» يعنى الدفاع عن وظائف «الشعر» القديمة، فى هذا السياق، كان الدفاع عن «الكتابة» وتعداد فضائلها يعنى تأكيد التراتب الاجتماعى الجديد الذى تعددت به وظائف الكتابة، والذى فرض نوعا جديدا من التراتب الأدبى الذى ارتقت فيه الكتابة إلى الذروة من فضائل الصناعات.

ولم يكن من المصادفة، والأمر كذلك، أن يبسط التراتب الاجتماعى الأدبى الجديد نفسه على حركة التأليف، ونقرأ عن «صناعة الكتابة» إلى جانب «صناعة الشعر»، وأن يتجاور الاثنان فى كتاب العسكرى «الصناعتين: الكتابة والشعر» أو كتاب ابن الأثير «المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر»، ولكن بالقدر الذى سمحت به سطوة تصانيف جديدة أكدتها مكانة كتب من أمثال كتاب «الوزراء والكتاب» للجهشيارى، و «أدب الكاتب» لابن قتيبة بشروحه العديدة، و «أدب الكُتَّاب» للصولى، و«صناعة الكُتَّاب» لابن النحاس، و«مواد البيان» لعلى بن خلف، و «حسن التوسل إلى صناعة الترسل» للشهاب الحلبى، وكلها كتب دالة على غيرها الذى انفرد بتأصيل صناعة الكتابة، وذلك فى سياقات الزمن المتتابع الذى اكتملت دائرته بموسوعة القلقشندى الضخمة «صبح الأعشى فى صناعة الإنشا».
ولم يكن من المصادفة، فى الوقت نفسه، أن يبدأ أغلب هذه الكتب بموضوع محدد، ثابت، متكرر، هو «فضل الكتابة، وبيان منفعتها وقسمتها»، وهو باب يتضمن معنى الدفاع عن الكتابة فى وجه خصومها الذين عارضوا احتلالها قمة التراتب الأدبى الاجتماعى، ويتضمن تأصيل مكانة الكتابة بما هو حصر لفضائلها، وتعداد لمنافعها، وذلك على نحو يبدو فيه موضوع هذا الباب، من حيث دلالته المائزة، أقرب إلى التبرير الإيديولوجى للمكانة السياسية - الاجتماعية - الأدبية للكاتب - الوزير، سواء من منظور علاقته بالخليفة الذى هو قمة التراتب الاجتماعى السياسى، أو علاقته بالرعية الذين تتدرج مراتبهم، هابطة إلى أدنى السفح الاجتماعى السياسى.

ولقد قال على بن خلف الكاتب، صراحة، إن صناعة الكتابة من المرافق المشتركة التى لا يخلو خاص ولا عام من الأخذ منها، لحاجته وضرورته إلى استعمالها أو الإفادة منها، ولقيامها بمصالح الملوك الذين هم نظام الأمور وقوام الجمهور، ووقوع الاضطرار إلى المتحلّين بها من الكتاب لتوسطهم بين طبقتى السلاطين والرعية، لأن كلتا

هاتين الطبقتين فى الطرف الأبعد من الأخرى، وقوام كل واحدة منهما بأن تتصل بصاحبتها، ولا سبيل إلى اتصالهما بأنفسهما مع تباينهما، وإنما يتم ذلك بحصول طبقة ثالثة مشاركة لهما فى خواص أفعالهما، آخذة من أخلاقهما بنصيب، لتؤدى عن كل طبقة إلى الأخرى ما يصلها بها، إذ لا يوصل بين الطرفين المتباعدين إلا بمتوسط بينهما آخذ من كل منهما بمجاورته له. وليس من طبقات الناس من حصل فى هذه الرتبة، رتبة التوسط بين الملوك والسوقة، فيما يقول على ابن خلف، سوى الكتّاب الذين يشاركون الملوك فى كبر الهمة وجلالة الخطر، ويشاركون العامة فى التواضع والاقتصاد، ولذلك اختصوا بالسفارة فى مصالح الرعية عند السلاطين، واستيفاء حقوق الملوك من الرعية، والتلطف فى الصلة بين الطرفين المتباعدين، فالحاجة إليهم ضرورية لانتظام أحوال الملوك والرعية، والحفاظ على نظام الدولة وتراتبه الهرمى الذى يُحلُّ الكُتَّاب - فى هذا التبرير - محل العقل المنظِّم والمعيار الضابط لكل الأطراف. وظنى أن هذا التبرير الأيديولوجى لا يقتصر على رفع موقع الكتاب بالقياس إلى نظائرهم التقليديين، الشعراء، أو نقائضهم المحدثين، قادة الجند أو العسكر، بل يعلى من مكانتهم بالقياس إلى الملوك أنفسهم. وذلك هو المعنى الذى قصد إليه الزبير بن بكار، فى تقديرى، حين قال عبارته الملتبسة: «الكُتَّاب ملوك وسائر الناس سوقة» ، وهى عبارة لا تختلف كثيرا، من حيث الدلالة، عن عبارة سهل بن هارون التى تقول «الكتابة أول زينة الدنيا التى إليها يتناهى الفضل، وعندها تقف الرغبة»، وكلتا العبارتين يسهل فهم مراميها المراوغة، حين نقرنها بما صرح به ابن المقفع حين قال: «الملوك أحوج إلى الكُتَّاب من الكُتَّاب إلى الملوك» .

وقد أضاف على بن خلف ما ينقل التراتب من مستوى سلطة الدولة إلى مستوى العلاقة بين أنواع الأدب، ومن ثم الأدباء والبلغاء، فذهب إلى أنه ما من أحد يتوسل إلى السلاطين بالأدب، ويمت

إليهم فى البلاغة بسبب، إلا وهو نافلة لا ينال ما يناله إلا على وجه الإرفاق أو الإعانة خلا الكاتب، فإنه ينال الرغائب العظيمة من طريق الاستحقاق، لموضع الافتقار إليه والحاجة الحادثة عليه. ونقل ابن النحاس عن رسالة أبى جعفر الفضل قوله: «الكتابة.... قطب الأدب، وفلك الحكمة... ولو أن فضلا ونبلا تصور لتصورت الكتابة... ولولا أن الصناعة مربوبة(١) لكانت الكتابة سيدا لكل صناعة... بها قامت السياسة والرياسة، وإليها ضوت(٢) الملوك بالفاقة(٣) والحاجة، وإليها ألقت الأعنة والأزِمَّة(٤)، واعتصموا فى النازلة والنكبة، واتكلوا فى الأهل، والولد، والذخائر، والعقد، وولاة العهد، وتدبير الملك، وقراع الأعداء،(٥) وتوفير الفئ، وحياطة الحزم، وحفظ الأسرار، وترتيب المراتب، ونظم الحروب».

والواقع أن الحديث عن فضائل الكتابة، من منظور التبرير الأيديولوجى الذى أشرت إليه، قد أخذ أشكالا متعددة، وانبنى على محاور مختلفة، واتخذ اتجاهات متباينة. والبداية النظرية فى ذلك كله هى ما يفلسف به على بن خلف الموضوع، من منظور الصلة بين الكتابة والحكمة، وذلك حين يؤكد أن الكتابة، من الصنائع ظاهرة الشرف والجلالة، لاختصاصها بالقوة الإنسانية، وعودها بتمام الفضيلة التمييزية بقسميها العلمى والعملى، لأننا إنما نميز فاضل الصنائع عن مفضولها بتأمل أحوالها، فما كان منها مختص بهذه القوة كصناعة الطب والنجوم فهو الفاضل، وما كان مختصا بالحسّ كالبناء والنجارة وما شابههما فهو المفضول. وصناعة الكتابة مختصة بالقوة المميزة من قسميها العلمى والعملى. أما القسم العلمى فهو البيان عما يخرجه الكاتب من الصور القائمة فى الأذهان إلى الفعل بالألفاظ، والحساب الذى يبرزه من الوهم إلى العقد. والبيان والحساب مختصان بالقوة المميزة التى فضل بها الإنسان على سائر الحيوان. وأما القسم العملى فهو الخط الذى لولاه ما انتقلت الكلمات من اللسان إلى الآذان، والعلم من السلف إلى الخلف. وإذا كان لكل

إنسان نصيب من تأليف الكلام، ورسم الخط وعقد الحساب، فإن شرف الصناعة وفضيلتها إنما تحصل للكتاب الذين يحوزون هذه الأوصاف على التمام والكمال، دون غيرهم ممن قد يشاركهم فى استعمال بعض أجزاء الصناعة. هكذا أصبحت الكتابة تمام النطق والمبلغ به إلى أكمل غاياته، عند ابن خلف الذى يرتب على هذا الأصل النظرى نتيجة مؤداها أن السلطان الذى هو رئيس الناس، ومستخدم أرباب كل صناعة، يفتخر أن تكون فضيلتها له حاصلة، مع ترفعه عن التلبس بصناعة من الصنائع الحسية، واستنكافه أن يقع اسم من أسمائها عليه. وفى رضى السلطان الذى يسود أهل نوعه بالتحلى بهذه الصناعة ما يدل على أنها أشرف الصنائع رتبة وأعلاها درجة.

وينتقل الدفاع عن الكتابة، بعد هذه المقدمة النظرية التى لاتخلو من مرامى أيديولوجية، إلى المبررات الدينية التى تعطى لصنعة الكتابة موضع الأولوية فى الرتبة والمنزلة بالقياس إلى غيرها من الصناعات، وذلك على سند من تأويل الشرع، وتفسير النصوص القرآنية بما يخدم المقصد المرتبط بتأكيد فضائل الكتابة. وأول ما نطالعه، فى كتب صنعة الكتابة، أن الله تعالى شرف الكتابة بإضافتها إلى نفسه، وإن كان الحكم فى إضافتها إليه سبحانه على غير الحكم فى إضافتها إلى خلقه، فقال عز وجل : **﴿وكتبنا له فى الألواح من كل شئ موعظة وتفصيلا لكل شئ﴾** الأعراف/١٤٥. وقال: **﴿وكتبنا عليهم فيها أن النفس بالنفس﴾** المائدة/٤٥ ونسب تعليمها إلى نفسه فقال تعالى: **﴿اقرأ باسم ربك الذى خلق * خلق الإنسان من علق * اقرأ وربك الأكرم * الذى علم بالقلم * علم الإنسان ما لم يعلم﴾** العلق/١ ـ ٥ وجاء فى التفسير أن هذه السور مفتتح الوحى وأول الآيات التى أنزلها الله تعالى من كتابه على رسوله. وفى ابتداء الله تعالى فيما عدده من نعمه على الإنسان بذكر القلم وتعليمه إياه به ما لم يعلم من قبل أظهر دليل على عظم

رتبة الكتابة. ودليل آخر على هذه الرتبة الشريفة أن الله تعالى أقسم بالكتاب فى قوله: **﴿والطور * وكتاب مسطور * فى رق منشور﴾** الطور/١ ـ٣. والأقسام لا تقع منه تعالى إلا بشريف ما أبدع كالشمس والقمر والنجوم وما أشبهها مما به نظام الخلق واتساق التدبير، وإلحاقه القلم والخط به فى القَسَم منبئ عن شرف رتبة الصنعة التى تقوم بهما، وأنها أصل عظيم من أصول منفعة الخلق. ويضاف إلى دلائل شرف الكتابة أن الله تعالى جعل عدم تحصيل نبيه الكريم لها من أعظم دلائل النبوة، لتوصل الإنسان بها إلى تأليف الكلام المنثور وإخراجه فى الصور التى تأخذ بمجامع القلوب، فكان عدم علم النبى بها من أقوى الحجج على تكذيب معانديه وحسم أسباب الشك فيه. يدل على ذلك قوله تعالى، مخاطبا النبى ﷺ، **﴿وما كنت تتلو من قبله من كتاب ولا تخطه بيمينك إذاً لارتاب المبطلون﴾** العنكبوت/٤٨. ولما أعدمه هذه الصناعة عوّضه ما هو أجل منها، وهو رفع الارتياب فى أمره وتنزيهه عن ظنة فى نقص، فعدم هذه الصناعة فيه فضيلة وفى غيره رذيلة.

ويضاف إلى هذا التبرير الدينى لفضائل الكتابة، ولا ينفصل عنه فى الوقت نفسه، تبرير شرفها بالفضائل المأخوذة من مراتب أهلها ومنازل أربابها، فقد عرف أن الذين وضعوا رسومها هم الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، فيما يؤكد الجهشيارى وخلفاؤه الذين تبعوه، فى الدفاع عن المكانة العليا للكتابة. وقد ذهب الجهشيارى إلى أن أول من خط بالقلم إدريس عليه السلام، وأنه سمى إدريس لدراسته الكتب المنزلة، وكان يسمى الكاتبْ. وقيل إن إسماعيل بن إبراهيم عليه السلام اخترع القلم العربى وكتب به ولم يسبق إليه. أما من تحلى بالكتابة فى الأعصر السابقة على الإسلام فكثير لا يحصيهم العدد. وكان ملوك الفرس، وهم أسوس(٦) ملوك الأمم وأعرفهم بالرتب، فيما يذهب ابن خلف، يقولون: الكُتّاب نظام الأمور، وجمال الملك، وبهاء السلطان، والألسنة الناطقة عنه، وخُزّان أمواله، والأمناء على رعيته

وبلاده. وكانوا إذا نفّذوا جيشا قرنوا بقائده وجها من وجوه الكتّاب، وأمروه أن لا يحل ولا يعقد إلا برأيه، تعويلا على فضل رأى الكاتب وحزامته. وكانوا يقولون: ينبغى للملك أن لا يكون عنده آثر من وزير صالح العقل والرأى، وافر الأدب، بصير بالأمور.

أما من وقع عليه اسم الكتابة فى الملة الإسلامية، وبلـغ إلى المنزلة العالية من الخلافة والرتبة السنية من الإمـارة، فأسماء كثيرة لافتة، لعل أكثرها دلالة، فى هذا السياق ما يذكـره ابن عبد ربه، فى «العقد الفريد»، من أصحـاب الأقـلام الـذين تنبهوا بعد الخمول، واحتلوا بالكتابة الرتب العلية، مثل سرجون بن منصور الرومى الذى كان روميا خاملا فرفعته الكتابة، وكتب لمعاوية ويزيد ابن معاوية ومروان بن الحكم وعبد الملك بن مروان، ومثل حسّان النبطى كاتب الحجاج، وسالم مولى هشام بن عبد الملك، والربيع، والفضل بن الربيع، ويعقوب بن داود، ويحيى بن خالد، وابن المقفع، والفضل بن سهل، وأحمد بن يوسف، ومحمد بن عبد الملك الزيات، والحسن بن وهب، وإبراهيم بن العباس الصولى. وقد أضاف القلقشندى إلى هذه الأسماء قوله إن هؤلاء بعض من شرفته الكتابة، ولو اعتبر كل من شرف بها لفاقوا الحصر وخرجوا عن الحد. وهذا الوزير المهلبى كان فى أول أمره فى شدة عظيمة من الفقر والضائقة، ثم ترقى بالكتابة حتى وُزّر لمعز الدولة ابن بويه الديلمى فى جلالة قدره. وهذا القاضى الفاضل أصله من بيسان من غير بيت الوزارة، رفعته الكتابة حتى وُزّر للسلطان صلاح الدين الأيوبى، وعلت رتبته عنده، حتى بلغ من رتبته أن كان يكتب فى كتب السلطان صلاح الدين عن نفسه بما أحب. وأبلغ من ذلك أبو إسحاق الصابى صاحب الرسائل المشهورة، كان على دين الصابئة متشددا فى دينه، وبلغت به الكتابة إلى أن تولى ديوان الرسائل عن الطائع والمطيع وعز الدولة بن بويه، وجهد فيه عز الدولة أن يسلم فلم يقع، ولما مات رثاه الشريف الرضى بقصيدة فلامه الناس لكونه شريفا يرثى صابئيا،

فقال: إنما رثيت فضله.

والواقع أن مثل هذه الأسماء وغيرها من الأعلام التى ذكرها المؤلفون، فى صناعة الكتابة، تنطوى على معنى التخييل، فهى أسماء دالة على نماذج تغرى بالاتباع والتقليد، وتميل بالناس إلى المهنة التى ترتقى بصاحبها اجتماعيا، وتعلو به سياسيا، وتفيض عن حاجاته اقتصاديا. وذلك نوع من التخييل تزداد حدته، ويقوى تأثيره، فى بنية الثقافة التى ينعكس عليها التراتب الاجتماعى، كما تنعكس صورة الأصل على سطح المرآة. والعكس صحيح بالقدر نفسه، فالثقافة التى تتبنى بالتراتب الاجتماعى تعيد إنتاج نفسها فى التراتب الأدبى، وتعلى من شأن الأقرب إلى السلطان، وتبرر هذا العلو فى صياغاتها التخييلية. أعنى الأقاويل التى لابد أن تستثير مخيلة الشباب المتطلع إلى المستقبل، فى مجتمع تزداد حدة الهوة فيه بين الخاصة والعامة، وتدفعه إلى العمل بمقتضاها، والسير على منوال النموذج الذى ترسمه، والتطلع إلى المكانة العليا التى يمكن أن يحتلها. وعلينا أن نتخيل كيفية استجابة الشباب فى العواصم العربية، طوال العصر العباسى، وهم يسمعون، أو يطالعون، ما يستثير الطموح إلى السلطة، ويداعب الحلم بالقوة، ويؤكد لهم أن الصنائع كلها معاون ومرافق لا تنتظم عمارة العالم إلا بها. وتنقسم، طبقيا، إلى ضربين: خاصية وعامية. أما العامية فهى صنائع المهن وأهل الأسواق والحرف. والخاصية هى التى تقع فى حيز الملوك والسلاطين، ويتوزعها أعوانهم وأتباعهم.

ويقع التمييز بين هذه الصنائع، فى الخطاب الأيديولوجى، والتفرقة بين أقدارها، بأن ينظر إلى مقدار العائد منها، فى أمور الملك والسلطان والرعية، فما كان معلقا بالأمر الأهم وكانت الحاجة إليه ألزم، وقدر المنعة به أجسم، فرتبته فى الصنائع الخاصية أشرف وألطف. وليس من الصنائع صناعة تجمع هذه الفضائل إلا صناعة الكتابة فيما يقال، ذلك لأن الملك محتاج فى انتظام أمور سلطانه

إلى ثلاثة أشياء لا ينتظم ملكه إلا بها. أولها: رسم ما يجب أن يرسم لكل من العمال والمكاتبين عند السلطان فى الأمور والأعمال المنوطة بهم، ومخاطبتهم بما تقضيه السياسة من أمر ونهى، وترغيب وترهيب، ووعد ووعيد، وحمد وذم. والثانى: استخراج الأموال من وجوهها واستيفاء الحقوق السلطانية. والثالث: تفريع الأموال فى مستحقيها من أعوان الدولة وأوليائها الذين يحمون بيضتها ويسدون ثغورها. وهذه أعمال لا يقوم بها إلا كُتَّاب السلطان الذين هم الأقرب إليه من غيرهم، إذ ليس فى متولى خدمة السلطان والمتصرفين فى مهماته، أخصّ من الكتّاب به، لأنهم دون جميع الناظرين فى أمور الدولة خاصة الملك وبطانته، والمتفردون بالاطلاع على سرائره والعلم بأخباره.

(*) مجلة العربى، يونيو ١٩٩٥ .

(١) المربوبة: أى ذات منزلة متدنية.

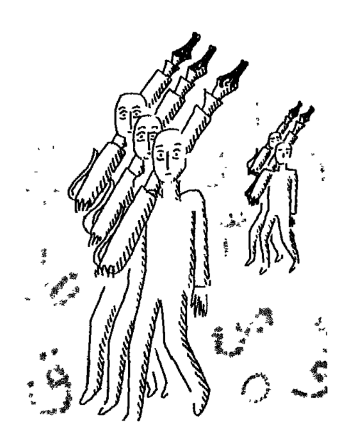
(٢) ضوت: أي احتاجت.

(٣) الفاقه : شدة الفقر والاحتياج.

(٤) الأعنة والأزمة: أى تقاليد الأمور.

(٥) قراع الأعداء : أى مجاهدتهم ومدافعتهم.

(٦) أسوس : أى أكثرهم معرفة بالسياسة.



تراتب الأنواع الأدبية (*)

حين ذهب على بن خلف، فى كتابه «مواد البيان»، دفاعا عن فضائل الكتابة، إلى أنه ليس فى متولى خدم السلطان والمتصرفين فى مهماته أخص من الكتاب به، فإنه لم يميز بين الكتَّاب وغيرهم فحسب، وإنما ميّز بين الكتّاب بعضهم وبعض، وأقام نوعا من التراتب القسرى لمستويات الكتابة التى كان لابد أن تتجاوب، فى تراتبها،

مع التراتب الاجتماعى الذى عاشته العصور المتتابعة لازدهار الكتابة فى تراثنا. وقد ذهب ابن خلف إلى أن أرقى كتَّاب السلطان، وأقربهم إليه، كاتب الرسائل، لأنه أول داخل على الملك وآخر خارج عنه، ولا غنى للسلطان عن مفاوضته فى آرائه والإفضاء إليه بمهماته، وتقريبه من نفسه فى آناء ليله وساعات نهاره، وأوقات ظهوره للعامة وخلواته، واطلاعه على حوادث دولته ومهمات مملكته، فمحل كاتب الرسائل من السلطان محل قلبه الذى يؤامره مشكل رأيه حتى يتنقح، ويراجع فى مهمٍّ تدبيره حتى يتوضح، ولسانه الذى يقر بترغيبه أولياءه على الطاعة والموافقة، ويستغنى بترهيبه أعداءه عن المعصية والمشاقة، ويقرر بأوامره ونواهيه أمور سلطانه، ويتمكن من سياسة أجناده وعمارة بلاده.

هذه الصورة البراقة تضع الكاتب فى منزلة لا تقل أهمية عن منزلة السلطان، إن لم تفقها كما يفوق العقل الهادى العقل المهدى، فتؤكد تراتبا اجتماعيا يبدأ من السلطان، وينحدر منه إلى الكاتب، ومن الكاتب إلى من هو أدنى منه فى السلم الاجتماعى. ولا تكتفى هذه الصورة البراقة بسياقها الوظيفى الذى يؤكد ارتفاع مكانة الكاتب، ويبررها، وإنما تسقط التراتب الاجتماعى الذى يعلوه الكاتب على التراتب الأدبى الذى تعيد صياغته، ليكون صورة أخرى من صور التراتب الاجتماعى، ووجها ثانيا من أوجهه الهابطة من الأعلى إلى الأدنى.

ومن هذا المنظور، يذهب ابن خلف إلى أن صناعة الكتابة تنقسم أقساما كثيرة، ترجع إلى أصلين، أولهما أولاهما بالتقديم والتفضيل، وهو الإنشاء والترسل، والثانى الحساب والتفصيل. ويتميز الأول على الثانى بما تفيده الريادة من قوة التمييز وثبوت الفطنة، واشتماله على البيان الدال على المعانى، فهو أقدم من الحساب لأن المتولى لعمل هذا الأصل هو الذى يحدّد لكل عامل من عمال السلطان ما يجب أن يجرى عليه فى عمله. وغنى عن البيان أن كاتب الترسل

يحتاج إلى التصرف فى المعانى المتداولة، والعبارة عنها بألفاظ غير الألفاظ التى عبّر بها من سبق إلى استعمالها. وفى هذا من المشقة ما لا خفاء به على من مارس الصناعة، لاسيما إذا طلب الزيادة على من تقدمه فى استعمال هذه المعانى أو تلك، فضلا عن حاجته إلى اختراع معان تفرضها الأمور الحادثة التى لم يقع مثلها، ولا سبق سابق إلى المكاتبة فيها، لأن الحوادث السلطانية لا تتناهى ولا تقف عند حد.

ويبدو أن ذلك هو السبب وراء انتقاص الوزير ضياء الدين ابن الأثير من قيمة المقامات التى كتبها الحريرى وازدرائه لها، فى كتابه «المثل السائر»، حيث ذهب إلى أن المقامات صور موضوعة فى قوالب مبدأ ومقطع، بخلاف الكتابة التى يبدعها كاتب الإنشاء فإن أهوالها غير متناهية، ولو روعى حال ما يكتبه الكاتب فى أدنى مدة لكان مثل المقامات مرات. والمؤكد أن الانتقاص من كاتب المقامات، فى سبيل الإعلاء من كاتب الإنشاء، إنما يرجع إلى ارتباط الثانى بالسلطان وقربه منه، وقد روى عن بعض الحكماء قوله: الكُتَّاب كالجوارح، كل جارحة منها ترفد الأخرى فى عملها بما به يكون فعلها، وكاتب الإنشاء بمنزلة الروح الممازجة للبدن المدبِّرة لجميع جوارحه وحواسه. وذلك تمثيل قديم فى تراث الكتابة. أول من أشار إليه، فيما أعلم، عبد الحميد الكاتب فى رسالته المعروفة إلى أبناء طائفته من الكتَّاب. وهى رسالة قصد بها تعميق الانتماء إلى الطائفة الواعدة، وإبراز أهمية أبنائها فى التراتب الاجتماعى الصاعد، ذلك التراتب الذى وضع الكاتب فى أقرب مكان من الخليفة، وأنزله منه منزلة الأعضاء من النفس. وفى الوقت نفسه، وضع كاتب الإنشاء موضع الصدارة، حيث الرتبة الأعلى بين أبناء الطائفة. ويعقب على بن خلف على تمثيل الكُتَّاب بالجوارح بما يؤكد استحسانه له، واقتناعه بأولوية كاتب الإنشاء فى المنزلة والرتبة. ويبّرر ذلك بأن كاتب الإنشاء هو الذى يحدِّد لكل عامل فى تقليده ما يعتمد عليه،

وهو حلية المملكة وزينتها لما يصدر عنه من البيان الذى يرفع قدرها. وهو المتصرف عن السلطان فى الوعيد والترغيب، واقتضاب المعانى التى تقر الوالى على ولايته وطاعته، وتعطف العدو العاصى عن عداوته ومعصيته.

ومن الطريف أن الحريرى، فى مقاماته، يعالج هذا التراتب بين الكتّاب من باب المفاضلة بين كتابة الإنشاء وكتابة الحساب، وذلك فى المقامة الفراتية، حيث يقول على لسان أبى زيد السروجى ما يحسب فى فضائل كتابة الإنشاء، ليعود وينطق على لسانه ما يعد شهادة موازية لكتابة الحساب والأموال. ويبدو أن ذلك الموقف من الحريرى هو الذى دفع ابن الأثير إلى الغض من قيمة المقامات بالقياس إلى صناعة الإنشاء، ومن ثم الغض من قدر من لم يشهد بالحماسة الواجبة لفضائل كتابة الإنشاء، ويضعها الموضع الذى خصها به أسلاف ابن الأثير من الكتاب - الوزراء، فى التراتب الثنائى بين أصلى الكتابة: الترسل والحساب.

وإذا كانت العلاقة بين هذين الأصلين، الترسل والحساب، علاقة الأعلى بالأدنى، فإن طبيعة هذه العلاقة مقترنة بنوع الدولة التى تعلى من شأن الخطاب السياسى على الخطاب الاقتصادى، ومن ثم تعلى من شأن الوزير الذى ينقل تعليمات السلطان، رأس الهرم، أو البطريرك الأعظم، إلى من هو دون كاتبه المترسل، من بقية طوائف الكتاب التى تترتب بطريركيا بما يحقق، أو ينفذ، تعليمات الساكن فى قمة التراتب الاجتماعى والمهيمن عليه. ولذلك يدور كل شئ، بما فى ذلك وظائف الكتابة ومستوياتها، حول قطب هذا الساكن فى قمة الهرم الاجتماعى، وينحدر منه ليعود إليه كما تعود المعلولات إلى علتها الواحدة. وقد شبّه الحكماء (الكتاب) الذين عملوا على تثبيت التراتب البطريركى، فى مثل هذا البناء الاجتماعى، الملك وأعوانه بالنفس والأعضاء، فقالوا: مثال الملك مثال النفس التى تسوس جميع الجسد، ومثال الخدم مثال الأعضاء التى تخدم النفس.

وقسموا الخدم بحسب انقسام الأعضاء، فقالوا: إن منهم من يخدم الملك خدمة القلب للنفس التى هى التفكير وإجالة الرأى، وهذا عمل وزير السلطان الذى يستعين بآرائه فى مصالح الملك. ومنهم من يخدم الملك خدمة اللسان للنفس التى هى العبارة عن الضمائر وإخراج الصور الوهمية إلى المخاطبين، وهذا عمل كاتب الملك الذى يأمر عنه وينهى ويخاطب. ومنهم من يخدم الملك خدمة اليد للنفس التى هى تناول الحاجات، وتقريب ما يحتاج إلى تقريبه، وتدفع الأذى عن الجسم والمغالبة والمباطشة إذا احتيج إليهما، وهذا عمل أجناد الملك وأنصاره وخدّامه الذين يقومون بمرافق الملك. ومنهم من يخدم الملك خدمة الرِّجْل للنفس التى هى للسعى والحركة إلى المواضع التى يستدعى بها حاجاته ومهماته، وهذا كرسل الملك. ومنهم من يخدم الملك خدمة البصر للنفس التى تلحظ له الأشياء وتحفظها وتشاهدها، كأمناء الملك وعماله. ومنهم من يخدم الملك خدمة السمع للنفس التى هى آتية بالأصوات والأخبار على حقائقها، وهذا عمل أصحاب البريد الذين يفحصون ما غاب عن الملك ويطالعونه به.

هذه الصورة التمثيلية، لو أنعمنا النظر فيها، وجدناها تهدف إلى أمرين، أولهما تأكيد مكانة الملك فى الدولة، بوصفه المركز الذى يدور حوله كل شئ، ويرجع إليه كل شئ، وليس فى تشبيهه بالنفس التى تخدمها أعضاء الجسد سوى ما يؤكد حضوره البطريركى، أو يبرر حضوره بوصفه مصدر الحياة، بما لا يدع مجالا لمنازعة، أو يفتح بابا لوضع سلطة هذا المركز، أو حضوره، موضع المساءلة. والهدف الثانى هو تأكيد مكانة الكُتَّاب من هذا المركز، بوصفهم أعضاءه الحاسمة التى تستمد حضورها من حضوره، والتى يضيف حضورها إلى حضوره، فأهل صناعة الكتابة، فيما يقال، هم المتحملون معاظم شئون الملك والقائمون بجمهور أموره، ولا ينبغى لأحد منهم أن يتعرض لنوع من أنواع خدمة الملك إلا بعد تمرس فى

ذلك النوع، وارتياض(١). وتفضى الصورة التمثيلية، من منظور هذين الهدفين، إلى هدف ثالث، يترتب عليه تغليب الطابع السياسى على الطابع الفنى لمعنى صنعة الكتابة، وذلك على النحو الذى يجذب كل أقسامها وأنواعها إلى سلطة مركز الدولة ودائرتها البطريركية بالمعنى السياسى، كما يجذب كل الأشياء القابلة للتمغنط فى دائرة مغناطيسية، قطبها مركز الدولة التى تتحدد حسب القرب منها، أو البعد عنها، مواقع المراتب فى سلم القيمة التراتبية، البطريركية، للكتابة.

ولو نظرنا إلى التراتب الخاص بوظائف صناعة الكتابة، أو مراتبها، من هذا المنظور، وجدنا خمس عشرة مرتبة، يتحدث عنها المؤلفون القدماء فى صناعة الكتابة، ويرتبونها من الأعلى إلى الأدنى. هذه المراتب هى: الوزارة، والتوقيع، والرسائل، والخراج، والضياع، وبيت المال والخزائن، والنفقات، والجيش، والزمام، والبريد، والقص، والمظالم، وكتابة القضاء، وكتابة القواد والأمراء، وكتابة المعاون. وكلها مراتب وثيقة الصلة بالدولة، لا حضور لأبعادها الأدبية بعيدا عن دولابها، ولا معنى لتراتبها خارج تراتب بناء الدولة نفسه. وإذا كان ذلك يعنى أن الأدبى مستوعب فى السياسى، أو يتقلص بما يجعل منه وظيفة من وظائف السياسى فى تراتب الدولة، فإنه يعنى، فى الوقت نفسه، أن مفهوم الكتابة فى ذلك الزمان يختلف عن مفهومها فى زمننا، ويشمل مجموع الوظائف الإدارية، أو البيروقراطية، فى الدولة بما يجاوز المعنى الفنى الخالص، أو الأدبى، الذى نقصد إليه، تحديدا، حين نشير إلى مصطلح الكتابة. ومع ذلك فإنه حتى على المستوى الأدبى الخالص، يظل هناك نوع من التراتب، يرفع كاتب الإنشاء عن كل ما هو دونه، وينزله أعلى منزلة فى التراتب الاجتماعى لطائفة الكتاب.

هذا التراتب الاجتماعى لطائفة الكُتّاب صورة أخرى من تراتب الدولة، حيث الخليفة هو قمة الهرم. وقريبا منه، بالقطع، يقع الوزير،

حيث الرياسة التى يجب أن يكون صاحبها قيما بجميع أنواع الكتابة وأقسامها، عالما بشروطها وأحكامها، لأن كل ناظر فى فن من فنونها، من بين أبناء الطائفة، فى تدرجها الهابط أو الصاعد، يرفع إليه ما ينظر فيه، فلا يجوز أن يكون جاهلا بشئ منه. ويجب على الوزير أن يكون نافذا فى علوم الدين، لأن الدين أساس الملك الذى بنى عليه أمره، وأن يكون فاضل العقل، أصيل الرأى، كثير الأناة (٢)، منتهزا للفرص، يلاين أهل الطاعة والانقياد ويغلظ على ذوى المعصية والعناد، عالما بوجوه الأموال ومصالح الأعمال، عارفا قدر ذوى البيوتات والرتب، بصيرا بمكايد الحرب وتدبير الدولة وسياسة الرعية.

ويتصل بالوزير صاحب التوقيع الذى هو يد الوزير ونائبه، ومتولى العرض على الخليفة إذا غاب. ويليه صاحب الرسائل الذى هو لسان الملك الناطق بحجته، المترجم عن عقله ومقالته، فى المعانى التى تقر الولىّ على ولائه وطاعته، وتبعد العدوَّ العاصى عن عداوته ومعصيته. ويليه كاتب الخراج الذى يتحدد خطره حسب ما يتولاه من أموال السلطان التى يستظهر بها على جهاد أعدائه وإرهاف عزائم أوليائه. ثم كاتب الضياع الذى يعمل على استيفاء حقوق السلطان من أراضيه. ثم كاتب بيت المال والخزائن الذى هو أمين السلطان على أمواله وذخائره. وكاتب النفقات الذى هو ضد متولى الخراج، لأن صاحب الخراج يجمع الأموال من جهتها، وكاتب النفقات موضوعه تفرقتها فى مستحقيها من رجال الدولة وحماتها الذين يسدّون ثغورها ويذبّون عنها. وهناك كاتب الجيش الذى ينظر فى أمور الرجال الذين هم عضد السلطان وحماته. وهناك كاتب الزمام والبريد. وكاتب القص الذى يجمع المعانى الكثيرة فى الألفاظ القليلة، ومهمته أن يخرج من الكتب الواصلة إلى السلطان جوامعها ويوردها بقول وجيز، إذ لا يتسع وقت السلطان لقراءة كل شئ. وهناك كاتب المظالم والقضاء. وأخيرا كاتب الأمراء والقواد الذى يحل منهم محل

الوزير من الملوك والخلفاء. وشأنه شأن كاتب المعاون والأحداث الذى يراقب التعدى من الرعية ليمضى الحكم فيهم.

وليست هذه المراتب، فى النهاية، سوى وظائف تشمل بناء الدولة، على النحو الذى يمكن معه القول إنه لا شئ فى هذا البناء خارج حضور الكتابة، من أعلاها إلى أدناها، وذلك بالمعنى الذى يؤكده ما يستشهد به المدافعون عن مكانة الكتابة بما نسبوه إلى حكماء اليونان من أنهم أطلقوا تسمية «العلم المحيط» على صناعة الكتابة، لافتقار جميع الأشياء إليها، وحاجة كل من فى الدولة إلى الاستعانة بها، كأنها قرين الفلسفة أو توأم الحكمة التى هى العلم بكل شئ.

وليس من الضرورى أن تتكرر مفردات هذا التقسيم فى كل الكتب الخاصة بصناعة الكتابة، فما نقلناه عن ابن خلف الكاتب يمكن أن يختلف عن غيره فى الكتب الخاصة بصناعة الكتابة، حيث التباين واضح فى تحديد عدد الأقسام، ولكن الأهم من العدد هو ما ينطوى عليه التقسيم نفسه من إيهام ضمنى بأن الكتابة هى الدولة، فالتقسيم يهدف إلى تغليب صنعة الكتابة ووظائفها على كل ما عداها فى القيمة والأهمية، ومن ثم إشاعة الاعتقاد بأن الكاتب هو عقل الدولة والمتصرف فى أمورها . وسواء كان ذلك من منظور مبدأ الرغبة، أو مبدأ الواقع، فالنتيجة المقصودة هى تأكيد غلبة حضور الكاتب على أى حضور غيره فى التراتب الاجتماعى والأدبى على السواء.

ومن الطبيعى، والأمر كذلك، أن يتكرر فى غير واحد من كتب صناعة الكتابة تفضيل النثر على الشعر، وإقامة تراتب أدبى، يمكن تلخيصه فى كلمات ابن خلف التى تقول: إن صناعة التأليف تنقسم على ثلاثة أنواع هى كالجنس لها، وهى: الكتابة، والخطابة، والشعر. ومن هنا وقع التناسب بينها، ولكل منها رتبة فى الشرف والفضل، ولكن صناعة الكتابة ترأس صناعة الخطابة، وصناعة الخطابة ترأس صناعة الشعر. وتلك كلمات لا تجعل من التراتب الأدبى صورة

أخرى من التراتب الاجتماعى فحسب، وإنما تضيف ما يقلب التراتب الأدبى القديم الذى كان يضع الشعراء على القمة، ويستبدل به نقيضه الذى يتناسب ومكانة الكاتب الذى أخذ يصوغ أيديولوجيا الكتابة، ويبرر حضورها الغالب بعمليات تبرير وعقلنة، تنتقص من حضور غيرها بالقياس إليها، وتحل الكتابة فى القمة من كل ألوان التراتب.

ونقرأ أن صناعتى الخطابة والشعر، وإن كانتا متوفرتى الحظ من الشرف، غير بالغتين مدى صناعة الكتابة، ولا مجاريتين لها فى قدر الانتفاع بها فى أسباب الملك والسلطان، وذلك أن الخطيب إنما يحتاج إليه فى الأحيان المتباعدة، والشاعر إنما يحتاج إليه لتزيين مثل هذه الأحيان، وليس الأمر على ذلك فى الكتابة التى ينشئها الكاتب فى أنواع المعانى الصادرة عن الملوك والسلاطين ومخاطبة الخاصة والعامة، حيث الحاجة ضرورية إلى الكاتب فى كل وقت من ساعات النهار وآناء الليل، وأحيان الحركة والاستقرار، والسلم والحرب، وليست داخلة فى باب الرتبة التى يقع عنها الاستغناء كالخطيب والشاعر اللذين إنما يعدان ليزينا وقتا بعينه. وإذا اعتبر فضل ما بين صناعة الكتابة والصناعتين الأخريين من طريق الجدوى، ظهر أنه لا نسبة بين ما يحصل عليه الكاتب من الحظ وبين ما يحصل عليه الخطيب والشاعر من طريق البر والصلة والرغبة فى حسن السمعة. أما الرتبة الاجتماعية، فأهل صناعة الكتابة لهم التقدمة والحظوة، ومفالق الشعراء(٣) خدامهم ومتعرضون لصلاتهم، وبين منْ يعطى ومن يأخذ بون بعيد. والشعر لا يغنى فيما يغنى فيه الترسل، والترسل يشارك الشعر فى جميع وجوهه، ويأخذ منها بالحظ الأوفى. ويضيف القلقشندى إلى ذلك كله ما يرويه أسلافه الكُتَّاب من أن النثر أرفع درجة من الشعر، وأشرف مقاما، وأعلى رتبة، لأن الشعر محصور فى وزن وقافية، يحتاج الشاعر معهما إلى زيادة الألفاظ والتقديم فيها والتأخير، وقصر الممدود ومد المقصور،

وغير ذلك من ضرورات الشعر الذى تكون معانيه تابعة لألفاظه، فى حين أن الكلام المنثور لا يحتاج فيه إلى شئ من ذلك فتكون ألفاظه تابعة لمعانيه. ويؤكد القلقشندى فضل النثر بقوله إن الله تعالى أنزل به كتابه العزيز، وأن الترسل مبنى على مصالح الأمة وقوام الرعية، مما لا يكاد يدخل تحت الإحصاء أو يأخذه الحصر. وينقل عن العسكرى قوله إن الذى قصر بالشعر كثرته وتعاطى كل أحد له، حتى العامة والسفلة، فلحقه بالنقص ما لحق الشطرنج حين تعاطاه كل أحد. وتلك حال يزيدها العسكرى وضوحا، فى كتابه «الصناعتين»، حين يؤكد أن الخطابة والكتابة مختصتان بأمر الدين والسلطان، وعليهما مدار الدّار، وليس للشعر بهما اختصاص. أما الكتابة على وجه الحصر فعليها مدار السلطان. والخطابة لها الحظ الأوفر من أمر الدين، لأن الخطبة شطر الصلاة التى هى عماد الدين فى الأعياد والجمعات والجماعات، ولا يقع الشعر فى شئ من هذه الأشياء موقعا.

ويبدو أن هذا البعد الدينى للخطابة، فضلا عن المكانة الاجتماعية، هو ما دفع ابن خلف وغيره إلى تفضيل صناعة الخطابة على صناعة الشعر. ولا يكتفى ابن خلف بتكرار ما قاله العسكرى، فى هذا المقام، بل يضيف إليه أن تقدم الخطباء على الشعراء واجب، لأن رسول الله ﷺ أول من يعزى إلى الخطابة، وخطبه أفضل الخطب، وقد حاز رتبة الخطابة على أكمل حدودها، فأما الشعر فإن الله تعالى نزَّهه عن نظمه بل عن إنشاده. ويأتى فى الرتبة بعد الرسول ﷺ، فى الخطابة، الخلفاء الراشدون، وغيرهم من الخلفاء الذين كانوا يوصفون بالخطابة ولا يوصفون بالشعر، لترفعهم عن الاتسام بصفته. ويختتم ابن خلف كل هذه المفاضلة بقوله إنه مما تفضل به الخطب الشعر أيضا أن الخطب كلام مبنى على الصدق والإرشاد إلى الخير، والشعر إنما بنى على معانى أكثرها مستحيل، وأقوال جلها كذب، لاسيما الشعر الجاهلى الذى هو أفحل الأشعار

فإنه يشتمل على قول البهتان.

ولست فى حاجة إلى أن أضيف إلى هذا الذى ذكره المتحمسون لصناعة الكتابة شيئا آخر، فما ذكروه يكفى للإبانة عن فضائل الكتابة التى كدوا لإثباتها، وأقاموها على أنقاض ما هدموه من فضائل الشعر، وذلك ليقيموا تراتبا أدبيا هو صورة من التراتب الاجتماعى الذى عاشوه، أعنى التراتب الذى تحوّلت به الكتابة إلى علامة على السلطان، وانحدر به الشعر فأصبح علامة على الارتزاق، شأنه شأن الشطرنج الذى تعاطاه كل أحد، حتى العامة والسفلة.

(*) مجلة العربى، يوليو ١٩٩٥ .

(١) ارتياض : أى تدريب وخبرة.

(٢) الأناة : التمهل.

(٣) مفالق الشعراء : أى الشعراء العظماء.



المحتويات

أسعار النسخ وقيمة الاشتراكات

الكويت ١دينار	مصر ٢جنيه	قطر ١٥ريالا
السعودية ١٥ريالا	السودان ٢٠٠ جنيه	سلطنة عمان١ريال
الأردن ١دينار	تونس ٢دينار	لبنان ٥٠٠٠ ليرة
سوريا ٥٠ ليرة	الجزائر ١٢٠دينارا	الإمارات ١٥درهما
البحرين ١دينار	اليمن١٥٠ريالا	المغرب ٢٠درهما

سعر النسخة خارج الوطن العربي ٣ دولارات أمريكية

الاشتراك في الكويت ٥ دنانير

في الدول العربية ٨ دولارات أمريكية

خارج الوطن العربي ١٦ دولاراً أمريكيا.

الاشتراكات

قسم الاشتراكات - مجلة العربي - وزارة الإعلام
ص.ب: ٧٤٨ الصفاة - الكويت الرمز البريدي ١٣٠٠٨
على طالب الاشتراك تحويل القيمة بموجب حوالة مصرفية
أو شيك بالدينار الكويتي باسم وزارة الإعلام.



مكتب العربي الرئيسي في الكويت

ص. ب ٧٤٨ الصفاة - الكويت - الرمز البريدي: ١٣٠٠٨
عمارة برج الإنمـاء العقـاري - شارع عبدالله المبارك
ـ المرقاب ـ مدينة الكويت ـ مقابل المتحف العلمي
تلفون ٢٤٣٤٠٩٦ - ٢٤٣٤٠٦٦ داخلي (١٤٠٠ ـ ١١١٤ ـ ١١١١ ـ ١١٠٠)
فاكس التحرير ٢٤٣٤٢٠٩
المراسلات باسم رئيس التحرير
P.O.Box: 748 / Al Safat Kuwait.
E.mail: alarabimag@alarabimag.net
www.alarabimag.net

مكاتب العربي في الخارج

القاهرة: الدقي - ٢٢ شارع البطل عدنان عمر صدقي
متفرع من شارع مصدق - هاتف: ٣٣٧٢٩٣٨
بيروت: ص.ب ٧٠٨٢٧ أنطلياس / لبنان
هاتف: ٤٠٨٤٠٧ (٠٣) فاكس: ٤٠٥٠٧٢ (٠٤)



صدر من

١- الحرية	د. أحمد زكي «يناير ١٩٨٤»
٢- العلم في حياة الإنسان	د. عبد الحليم منتصر «أبريل ١٩٨٤»
٣- المجلات الثقافية والتحديات المعاصرة	مجموعة كتاب «يوليو ١٩٨٤»
٤- العروبة والإسلام وأوربا	د. محمود السمرة «أكتوبر ١٩٨٤»
٥- العربي ومسيرة ربع قرن مع: الحياة.. والناس.. والوحدة في دول الخليج العربي	مجموعة كتاب «نوفمبر ١٩٨٤»
٦- طبائع البشر	د. فاخر عاقل «يناير ١٩٨٥»
٧- حوار.. لامواجهة..	د. أحمد كمال أبو المجد «أبريل ١٩٨٥»
٨- آراء ودراسات في الفكر القومي	مجموعة كتاب «يوليو ١٩٨٥»
٩- أضواء على لغتنا السمحة	محمد خليفة التونسي «أكتوبر ١٩٨٥»
١٠- الكويت ربع قرن من الاستقلال	مجموعة كتاب «يناير ١٩٨٦»
١١- نظرات في الواقع الاقتصادي المعاصر	د. حازم الببلاوي «أبريل ١٩٨٦»
١٢- السلوك الإنساني.. الحقيقة والخيال	د. فخري الدباغ «يوليو ١٩٨٦»
١٣- آراء حول قديم الشعر وجديده	مجموعة كتاب «أكتوبر ١٩٨٦»
١٤- المسلمون والعصر	مجموعة كتاب «يناير ١٩٨٧»
١٥- من أسرار الحياة والكون	د. عبد المحسن صالح «أبريل ١٩٨٧»
١٦- دراسات حول الطب الوقائي	مجموعة كتاب «يوليو ١٩٨٧»
١٧- خطاب إلى العقل العربي	د. فؤاد زكريا «أكتوبر ١٩٨٧»
١٨- المسرح العربي بين النقل والتأصيل	مجموعة كتاب «يناير ١٩٨٨»
١٩- الفلسطينيون من الاقتلاع إلى المقاومة	مجموعة كتاب «أبريل ١٩٨٨»

٢٠- أندلسيات — محمد عبد الله عنان ،يوليو ١٩٨٨،

٢١- ماذا في العلم والطب من جديد؟ — مجموعة كتاب ،أكتوبر ١٩٨٨،

٢٢- الإسلام والعروبة في عالم متغير — د. عبد العزيز كامل ،يناير ١٩٨٩،

٢٣- الطفل العربي والمستقبل! — مجموعة كتاب ،أبريل ١٩٨٩،

٢٤- القصة العربية أجيال وآفاق — مجموعة كتاب ،يوليو ١٩٨٩،

٢٥- تاريخنا... وبقايا صور — د. شاكر مصطفى ،أكتوبر ١٩٨٩،

٢٦- الإنسان والبيئة صراع أو توافق؟ — مجموعة كتاب ،يناير ١٩٩٠،

٢٧- نافذة على فلسفة العصر — د. زكي نجيب محمود ،أبريل ١٩٩٠،

٢٨- نظرات في الأدب والنقد — عبد الرزاق البصير ،يوليو ١٩٩٠،

٢٩- الإسلام وضرورة التغيير — د. محمد عمارة ،يوليو ١٩٩٧،

٣٠- الخليج العربي وآفاق القرن الواحد والعشرين — مجموعة كتاب ، أكتوبر ١٩٩٧،

٣١- القصة العربية. — مجموعة من الكتاب ،يناير ١٩٩٨،

٣٢- أرقام تصنع العالم — محمود المراغي، أبريل ١٩٩٨ ،

٣٣- على جناح طائر — د. شاكر مصطفى، يوليو ١٩٩٨ ،

٣٤- المسلمون من آسيا إلى أوربا — مجموعة من الكتاب، أكتوبر ١٩٩٨،

٣٥- إسبانيا.. أصوات وأصداء عربية — مجموعة من الكتّاب، يناير ١٩٩٩،

٣٦- ثورات في الطب والعلوم — مجموعة من الكتاب ،أبريل ١٩٩٩،

٣٧- نبش الغراب في واحة العربي — محمد مستجاب ،يوليو ١٩٩٩،

٣٨- المثقفون والسلطة في عالمنا العربي — احمد بهاء الدين ،أكتوبر ١٩٩٩،

٣٩- التعبير بالألوان — مجموعة من الكتّاب ،يناير ٢٠٠٠،

٤٠- حضارة الحاسوب والإنترنت — مجموعة من الكتاب ،أبريل ٢٠٠٠،

٤١- شهرزاد تبوح بشجونها — مجموعة من الكاتبات ،يوليو ٢٠٠٠،

٤٢- قوافي الحب والشجن — نخبة من الشعراء ،أكتوبر ٢٠٠٠،

٤٣- الطب البديل — د. محمد المخزنجي ،يناير ٢٠٠١،

٤٤- منمنمات تاريخية — سليمان مظهر ،أبريل ٢٠٠١،

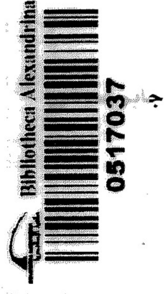
٤٥- الإسلام والتطرف	نخبة من الكتاب، يوليو ٢٠٠١
٤٦- الطريق إلى المعرفة	د. أحمد أبو زيد، أكتوبر ٢٠٠١
٤٧- إيقاع على أوتار الزمن	د. نقولا زيادة، يناير ٢٠٠٢
٤٨- دمار البيئة... دمار الإنسان	مجموعة من الكتاب، أبريل ٢٠٠٢،
٤٩- الإسلام والغرب	مجموعة من الكتاب، يوليو ٢٠٠٢،
٥٠- ثقافة الطفل العربي	مجموعة من الكتاب، أكتوبر ٢٠٠٢
٥١- الثقافة الكويتية أصداء وآفاق	د. سليمان العسكري وآخرون، يناير ٢٠٠٣،
٥٢- جمال العربية	فاروق شوشة، أبريل ٢٠٠٣،
٥٣- كلمات من طمي الفرات	نخبة من الكتاب، يوليو ٢٠٠٣،
٥٤- مرفأ الذاكرة	مجموعة من الكتاب، أكتوبر ٢٠٠٣،
٥٥- مستقبل الثورة الرقمية	نخبة من الكتاب، يناير ٢٠٠٤،
٥٦- فلسطين روح العرب الممزق	نخبة من الكتاب، إبريل ٢٠٠٤،
٥٧- مراجعات في الفكر القومي	د. محمد جابر الأنصاري، يوليو ٢٠٠٤،
٥٨- الأندلس صفحات مشرقة	نخبة من الكتاب، اكتوبر ٢٠٠٥،
٥٩- الغرب بعيون عربية (الجزء الأول)	نخبة من الكتاب، يناير ٢٠٠٥،
٦٠- الغرب بعيون عربية (الجزء الثاني)	نخبة من الكتاب، أبريل ٢٠٠٥،
٦١- المعرفة وصناعة المستقبل	د. أحمد أبوزيد، يوليو ٢٠٠٥،
٦٢- غواية التراث	د. جابر عصفور، أكتوبر ٢٠٠٥،

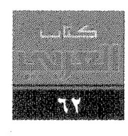
غواية التراث

الطبعة الأولى: ١٥/ ١٠/ ٢٠٠٥
رقم الإيداع في مكتبة الكويت الوطنية :
Depository Number: 2005/00253
ISBN: 99906-38-26-8 ردمك: ٨ - ٢٦ - ٣٨ - ٩٩٩٠٦

هذا الكتاب

أجمع ما بين أدونيس وطه حسين، وأخصص لكليهما مكانا عزيزا في عقلي و وجداني، مكانا يصل ما بين غواية الحب الأول الذي أكسبني إياه طه حسين، وغواية النظرة المحدثة التي تعلمها جيلي من أدونيس، وذلك في مساق التفاعل العقلي الذي لا يسعى إلى جمع وهمي - على طريقة الأب ياناروس - بين الإخوة الأعداء في رواية كازنتازاكس الشهيرة، وإنما يهدف إلى تأكيد تبادل إمكانات التأثر والتأثير، داخل مسار متصل واحد، يمتد أفقيا ما بين قطبين أو زمنين أو رؤيتي عالم متوازيتين، لا تخلو كلتاهما من جذر الغواية نفسها. أقصد إلى الغواية التي لا أظنني سأتخلص منها، وأرجو أن أصيب بعدواها بعض من يقرأ مقالات هذا الكتاب.





غواية التراث

وزارة الإعلام: مطبعة حكومة الكويت